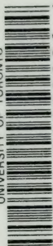
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00269984 1

This "O-P Book" Is an Authorized Reprint of the Original Edition, Produced by Microfilm-Xerox by University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan, 1961

LIBRARY
NOV 23 1961
UNIVERSITY OF TORONTO

П. Н. Сакулин.

История новой русской литературы.

Эпоха классицизма.

Курс, читанный на М. В. Ж. К.
в 1917—18 г.

Записки слушательниц.

ИЗДАНИЕ
Издательского Об-ва при Ист.-филос. факультете
М. В. Ж. К.

МОСКВА—1918.

Типография Акц. О-ва „МОСКОВСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО“.
Остоженка, Савеловский пер., д. 13.

Вступление.

Литература — продукт художественного творчества. Эволюция художественных форм — первый объект нашего изучения.

Русская литература всегда напряженно работала над обновлением художественных форм. История русской литературы представляет картину постоянной смены одних литературных направлений другими. Возьмем Пушкинский период. — На Пушкина мы смотрим, как на синтез всего предыдущего развития нашей поэзии. Еще Белинский сказал о Пушкине, что он „дал нам поэзию как художество, как искусство“, он поднял поэзию на такую высоту, после которой ей не страшно никакое содержание; своим художественным талантом он укрепил то литературное течение, которое называют художественным реализмом. Но и в тридцатых годах XIX ст. рядом с Пушкиным были представители иных направлений: рядом с реалистами были романтики. Торжество литературного реализма вообще не было исключительным. В последнее же десятилетие XIX в. нарождается символизм. С нашей стороны было бы ничем не оправданной смелостью не считаться с этим движением; теперь не найдется уже ни одного серьезного критика, который в символизме видел бы лишь патологическое явление.

Художественные формы безконечны в своем разнообразии; никто не может устанавливать предела художественным исканиям. Надо освободиться от эстетического догматизма. Сужение эстетического горизонта привело бы нас к нежелательным последствиям. Так, в период господства классицизма к античной литературе обращались, как к веч-

ному образцу искусства; из изучения античного искусства выводили критерий для оценки всех художественных произведений. Но этот догматизм привел лишь к тому, что литература была скована в своем свободном развитии. Романтики отвергли нормативную эстетику. Ваккенродер в книжке „Об искусстве и художниках" приглашает ценителей искусства подняться над единичными явлениями, чтобы одним всеобъемлющим взглядом обозреть все разнообразие видов и ступеней искусства. Как Творец спокойно взирает на все сущее, как ему одинаково приятно слушать и тонкую музыку гениального композитора и грубую музыку первобытных народов, так и мы должны терпимо и любовно относиться ко всему, должны уметь во всем чувствовать проявление единого творящего духа. Ведь поэзия — едина, различны лишь формы. Красота едина, но многолика.

Эстетизм также может быть догматичен. Тот же Белинский одно время стоял на эстетико-догматической точке зрения и лишь постепенно доработался до широкого принципа приятия всех видов поэтического творчества.

Историк литературы должен быть свободен от догматизма; все поэтические формы и литературные течения должны иметь для него одинаковую важность, эстетическую и социологическую, так, как все это лишь разные стороны одного художественного процесса.

Можно, пожалуй, задаться вопросом: какие же направления преобладают у нас и наиболее отвечают нашей национальной психологии?

На основании некоторых фактов мы склонны, пожалуй, решить этот вопрос в сторону реализма.

В качестве доказательства можно сослаться, между прочим, на то, что некоторые ирреальные формы искусства, попадая в русскую атмосферу, принимали более реальный облик. Но было бы преждевременно обобщать это чисто-эмпирическое наблюдение. Психология народа слишком мало разработана; наука не дает еще материала для широких обобщений. Признаем только факт, что весьма видное место в нашей литературе занимает реалистическое направление, и в массе читателей оно находит наибольший отклик. Поэ-

зия привлекает нас не только своей эстетической стороной, но и связью с окружающей нас жизнью.

Некоторые писатели переживали настоящие драмы, желая определить свое назначение.

Вспомним творческие искания Л. Н. Толстого. Для этого колосса важно было решить вопрос, зачем он трудится; долго работал он над проблемой искусства и решил, что оно должно служить высокой цели общения людей. Вопрос эстетический неразрывно связывался с общим вопросом о смысле жизни.

Все наиболее видные наши писатели задумывались над этим вопросом, отсюда — высокий идейный тон их творчества. Своими художественными образами писатель помогает читателю осмыслить жизнь. Наши наиболее крупные художники — правдоискатели и богоискатели. Творчество Достоевского, Толстого глубоко проникнуто этими вековечными исканиями человечества. В этом — великая ценность русской литературы; этим она завоевала себе особое место в ряду европейских литератур. Иностранец прежде всего укажет на Л. Н. Толстого, как на наиболее характерного русского писателя. И, действительно, русская литература — одно из неопровержимых доказательств нашей национальной самобытности, нашего духовного своеобразия. Величайшие ценности созданы творческими силами русского народа. Русская литература—не только продукт индивидуального творчества, но и сложная форма нашего национального самосознания.

Методологическое введение.

Как мы будем изучать литературу?

Этот вопрос чрезвычайно важен. Мы находимся сейчас на историческом распутьи; мы видим цель, но еще не достигли ее. Таково же и положение всей нашей науки — истории литературы. Тут не простой параллелизм. То, что происходит сейчас в нашей общественно-политической жизни — результат длительного исторического процесса.

В девяностых годах XIX столетия возникли новые общественные течения, в 90-х гг. появляется марксизм, ставший доктриной одной из политических партий, и вместе с тем, видоизменяется старое народничество. На те же годы падает зарождение модернизма (символизма, декадентства).

В эту эпоху отчетливо обозначились два противоположных течения, и вместе — два различных метода.

Очень многим обязаны мы основоположникам нашей науки, таким исследователям, как Буслаев, Пыпин, Порфирьев, Галахов, и конечно, мы не хотим поворачиваться спиной к нашему научному прошлому. Но, вместе с тем, окончательного разрешения методологической проблемы они не дали.

Возьмем четырехтомный труд Пыпина, его „Историю русской литературы“. Это—крупная научная работа. Первый том, вышедший в 1898 г., начинается некоторыми методологическими рассуждениями. Пыпин прекрасно сознавал, что историку литературы предстоит прежде всего „размежеваться с соседними изучениями“, т. е. определить, где грань, отделяющая наш предмет от смежных дисциплин.

Ход нашей науки был таков, что старые исследователи безразлично отдавали свое внимание всем памятникам письменности независимо от их формы и содержания. Пыпин сознает необходимость разграничения родственных областей. Присматриваясь к европейской науке, он особенно сочувственно цитирует немецкого ученого Германа Пауля.

Под общим термином „филология“ Пауль разумеет самые разнообразные проявления духовной жизни народа, запечатленные в слове. Филология — родовое понятие; история литературы — видовое; первоосновой всего является язык. Герман Пауль отказывается от точного определения истории литературы. По его мнению надо еще долго работать, чтобы определенно ответить на этот вопрос.

Пыпин стоит в сущности на той же точке зрения. Но все же наш ученый, повидимому, нашел удовлетворившее его определение. История литературы, по его словам, 1) стремится обнять поэтическое творчество во всем его национальном объеме, начиная с его первых проявлений в древ-

ней народной поэзии; 2) не ограничиваясь чисто-художественной областью, привлекает к исследованию сопредельные проявления народной и общественной мысли и чувства, рассматривая материал литературы, как материал для психологии народа и общества; 3) изучает явления литературы сравнительно, в международном взаимодействии.

Первый и третий пункты не встречают возражений. Действительно, объем истории литературы должен быть возможно более широким; надо захватить всю полноту национального творчества; третий пункт, относительно сравнительного изучения, теперь — азбучная истина. Во втором пункте объем задачи расширяется в другую сторону; литература рассматривается здесь, как средство для изучения психологии общества и народа.

Видно, что у Пыпина историко-культурные интересы преобладают над историко-литературными. В своих трудах Пыпин, действительно, пользовался методом, который можно назвать историко-культурным. Этот метод дал много чрезвычайно ценного, но мы понимаем, что остановиться на этой методологической ступени уже нельзя, тем более, что и сам Пыпин сознается, что окончательного решения вопроса им не дано.

Надо искать иных путей. Где же они?

В те же 90-ые годы выходит труд огромного научного значения, в котором находим иное решение методологической проблемы. Это „Историческая поэтика“ Александра Николаевича Веселовского.

Человек с исключительной научной эрудицией, ученый почти гениальный, Веселовский поставил себе чрезвычайно сложную задачу. К сожалению, он не окончил своего труда; перед нами только научные руины. И здесь нет окончательного решения методологического вопроса. Веселовский не смешивает того, что мы называем историей литературы, с своей исторической поэтикой.

Во вступительной лекции, относящейся к 1870 г., Веселовский уже говорил о методе истории литературы. Тогда он стоял почти исключительно на историко-культурной почве. „История литературы в широком смысле этого слова“, говорил он тогда — „это история обществен-

ной мысли, насколько она выражена в движении философском, религиозном и поэтическом, и закреплена словом". Особенное внимание в истории литературы надо обратить на поэзию, но она все-таки является историей общественной мысли.

Это очень широкое понимание литературы вполне соответствовало историко-культурной точке зрения, господствующей тогда и потом.

Веселовский неоднократно передумывал вопрос о методе и задачах литературы. Его статья „Из введения в историческую поэтику" (1893 г.) начинается уже сетованием, что история литературы напоминает географическую полосу, о которой говорят: res nullius — ничья область; сюда заходят все — и историк культуры, и эстет, и исследователь общественности. Этому нужно положить предел. „Одно из наиболее симпатичных на неё воззрений", говорит Веселовский, „может быть сведено к такому, приблизительно, определению: история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах". История мысли — более широкое понятие, литература — ее частичное проявление. Здесь понятие литературы суживается существенным признаком, что это — история мысли, но в образно-поэтическом понимании, облеченном в поэтические формы.

Примером применения историко-литературного метода может служить монография Веселовского о Жуковском. Здесь — выяснение его психологии, выяснение характера его творчества.

Историческая поэтика должна ответить другим запросам науки. Историк литературы должен знать, что такое поэзия, должен знать эволюцию поэтического творчества. Это — задача поэтики.

К выяснению вопроса о сущности поэзии можно итти разными путями—индуктивным и дедуктивным. Веселовский идет индуктивным путем. Поэзия существует с незапамятных времен; присматриваясь к ее ходу, к ее эволюции, он хочет в конце концов определить, в чем ее существо, каковы ее формы, каковы законы ее развития. Эти задачи должны быть разрешены индуктивной исторической

поэтикой. Историческую поэтику можно уподобить сравнительному языковедению. Сравнительное языковедение изучает языки известной ветви с тем, чтобы определить основные законы фонетики, морфологии. Этим сравнительное языковедение нисколько не исключает грамматики или истории отдельного языка; сравнительное языковедение само собой, а история живого языка сама собой. Точно также и историческая поэтика нисколько не исключает истории литературы, в частности истории русской литературы. Веселовский выдвигает значение теоретических проблем литературно-художественного творчества.

У Веселовского были ученики и последователи (сборники Лезина по теории и психологии творчества со статьями, главн. образ., учеников Веселовского и Потебни).

Итак, с одной стороны мы имеем историко-культурный метод литературы, с другой—анализ поэтических форм в историческом освещении.

Откуда же мы можем почерпнуть новые элементы, которые помогли бы внести известные коррективы в господствующий историко культурный метод?

Их нужно искать в умственном и литературном движении последних десятилетий.

Начиная уже с 90-х г. г. XIX в. произошло столкновение двух мировоззрений, конечно не в первый раз. В истории русской мысли идеализм несколько раз вступал в конфликт с реализмом. Антиномия не разрешена еще и теперь.

В 1902 г. Московское Психологическое Общество выпускает сборник „Проблемы идеализма“, где принимают участие братья Трубецкие, Новгородцев, Булгаков, Бердяев, Б. Кистяковский и др. Это настоящий манифест идеализма. О литературе и искусстве здесь ничего не говорится. Через два года, т. е. в 1904 г. в качестве ответа на „Проблемы идеализма“ выходит сборник „Очерки реалистического мировоззрения“, — здесь уже находим несколько статей, имеющих непосредственное отношение к интересующему нас вопросу: статьи Луначарского „Основы позитивной эстетики“, Фриче „Социально-психологические основы натуралистического импрессионизма“ и др.

Эти два сборника показывают, в каком направлении пойдут искания. И в области интересующей нас методологии ясно обозначились две колеи, по которым шла литературная жизнь.

Первая—идеалистическая струя (модернизм, символизм, декадентство). Это идеалистическое движение дало нам много чрезвычайно важного. Среди поэтов-модернистов оказалось несколько значительных критиков и даже исследователей. У них мы находим если не разрешение вопроса, то богатый материал для его разрешения.

К. Д. Бальмонт написал ряд критических очерков, где вдохновенно раскрывает магию художественного слова; Вячеслав Иванов уясняет сущность символизма, как основного начала поэтического творчества; Валерий Брюсов трезво и научно подходит к изучению поэтов со стороны формы, стиха; Андрей Белый дает целые трактаты по эстетике и поэтике. Целая плеяда талантливых издателей группируется вокруг московского журнала: „Труды и дни“, издаваемого с 1912 года. В Петербурге молодая группа задумала издание сборников по теории поэтического стиля (1916, 1917 г.) и т. д.

Это то самое изучение формы, о котором говорил и Александр Веселовский.

Конечно, они еще не создали законченной эстетики, но ценна самая постановка вопроса. Историк летературы обязан отнестись с должным вниманием к этим работам; мы должны уметь анализировать художественную форму. Эти работы отчасти намечают новые пути, отчасти продолжают дело А. Веселовского.

Сборник 1904 г. „Очерки реалистического мировоззрения“ объединил марксистов, представителей экономическаго материализма.

За период с 1904—5 г. до наших дней марксисты успели уже дать довольно большую литературу. В 1907—8 гг. вышло несколько сборников: „Литературный распад“, „О веяниях времени“, „На рубеже“, „Кризис театра“; затем Плеханов-Бельтов издал свой сборник „За двадцать лет“ (1905 г.). В том же году появились: книга Евг. Соловьева

„Опыт философии русской литературы", сборник статей Луначарского и др.

Перед нами определенный метод, связанный с основными предпосылками экономического материализма. Основной тезис марксизма, в полную противоположность идеалистическому миропониманию, гласит, что сознание определяется бытием, т. е. что наша духовная жизнь определяется формами жизни, прежде всего экономической. Экономическая жизнь обусловливает социальную группировку, то деление на классы, которое характерно для всякого развитого общества. Психологическая и идеологическая сторона общественной жизни определяется этим классовым делением. Все прочее лишь надстройка, созданная влиянием первичного фактора. Значит, и литература в своих формах и направлениях зависит от действия экономических факторов. Смена литературных направлений происходит потому, что изменяются внутренние классовые отношения.

Вот в беглых чертах то, с чем подходят к литературе и искусству представители экономического материализма.

Перед нами—две школы: идеалисты, утонченные эстеты, которые заняты эстетическим изучением форм искусства, и материалисты, реалисты, изучающие искусство в свете своей социологической доктрины.

Две школы—две методологии. Борьба неизбежна.

Нужно присмотреться к этой борьбе, чтобы извлечь из нее то, что необходимо для разрешения методологической проблемы.

Итак, в начале 20-го столетия с полной отчетливостью обнаружились два резко-противоположных направления — идеалистическое и реалистическое. Как первое так и второе направления стремились создать свою эстетику а, стало быть, и свою поэтику. Но ни идеалисты, ни реалисты не успели достигнуть своей цели: мы не обладаем ни идеалистической, ни реалистической эстетикой в их законченном виде. Закладываются только основы для той и другой системы понимания художественных явлений.

Реалистическое направление, связанное с доктриной марксизма, имеет свои исторические заслуги: оно внесло точность в анализ социологических явлений, оно пытается придать научную закономерность методологической проблеме. Но отдельные представители этой идеологии нередко впадали в крайность, ставили иногда слишком примитивно очень сложные вопросы; так, явления, относящиеся к области художественного творчества, ставились нередко в слишком близкую зависимость от социологических факторов. Это были дефекты весьма существенные, требующие критического отношения к доктрине. Марксизм, как социологическое учение, уже подвергался научной критике, тем более надо критически отнестись к марксистскому течению в области историко-литературной методологии.

Два конкурирующие направления еще не примирены. И возможно ли их внутреннее согласование? Стоя друг против друга, эти два течения мысли не могли не сталкиваться; порою возникали острые конфликты. Как результат кризиса, слышатся отдельные голоса, преисполненные пессимизма.

Подобно тому, как Белинский в статье „Литературные мечтания" (1834 г.) провозгласил, что у нас нет литературы, а есть три-четыре писателя, которые не составляют литературы; так и теперь один из видных деятелей нашей науки пришел к заключению, что у нас нет истории литературы. Другой представитель литературной критики пошел еще дальше, заявив, что история литературы, как наука, и невозможна.

Оба эти заявления важны лишь как симптомы, указывающие на глубокое чувство неудовлетворенности, которое мы все испытываем. Надо найти выход из этого тупика, необходим новый пересмотр методологических доктрин.

Остановимся на некоторых попытках этого рода.

В 1907 г. вышли очерки академика В. М. Истрина „Опыт методологического введения в историю русской литературы 19 в." Появление этих очерков — факт чрезвычайно интересный. Автор до сих пор занимался исследованиями в области древне-русской письменности, а теперь

собирается дать нам методологическое введение в историю русской литературы 19 в.

Исследователь древне-русской письменности, занимавшийся изучением рукописного материала путим филологического метода, нашел необходимым в настоящее время поставить на разрешение вопрос о „методах высшего порядка“. До сих пор, — говорит он, — мы пользовались методом нисшего порядка, т. е. учебным методом, довольствовались чисто-техническими приемами изучения памятников.

Эти приемы сами по себе чрезвычайно важны, но Истрин справедливо почувствовал их недостаточность и необходимость поставить на разрешение вопрос о методах высшего порядка, которые, по его понятию, должны охватить развитие русской литературы в целом, определить внутренний смысл этого развития.

Определить дух русской литературы — задача чрезвычайно трудная. Автор не был вполне подготовлен к ее решению. Очерки Истрина не окончены и вряд ли будут окончены. Он бросил свое исследование на полдороге, да и не мог бы не бросить, потому что шел таким путем, который не обещал ему успешного разрешения задачи. Центр своего внимания он переносит не на литературу, а на психологию русской нации; его интересуют вопросы, какова психология русского человека, и как она выразилась в литературе. Он различает два начала — центростремительное и центробежное. С одной стороны — стремление личности к самоуглублению, с другой — общественные стремления. Истрина интересует в особенности первое явление. Сосредоточив свое внимание на центростремительном начале, Истрин видит здесь проявление специфически-русских черт. Постановка религиозных вопросов, мистика и т. п. — характерны для русской национальной психологии.

Делая такой вывод, Истрин понимал, однако, опасности, которые ожидали исследователя на этом пути; мы же видим их еще больше. Мыслимо ли определить русскую национальную психологию при современном состоянии науки? Мы понимаем, что это очередная и важная задача, но мы еще очень

далеки от её разрешения. Вряд ли можем мы даже оперировать термином „русский человек“.

Кроме того, центростремительное, как и центробежное начала не составляют исключительной принадлежности русской психики. Куно Франке, немецкий ученый, говорит о тех же двух силах в немецкой литературе. Это нечто общечеловеческое: у немца, француза, англичанина мы встретим то же самое.

Очевидно, почва под нами зыбкая. Но, предположим, что мы приняли выводы Истрина. И тогда будет решен лишь вопрос, касающийся национальной психики, а нам нужно решить методологическую проблему. Автор говорит нам лишь о психологии русского народа, поскольку она нашла себе выражение в литературе, а от решения методологической проблемы он уклонился. Очерки Истрина интересны лишь самым фактом своего появления, но в области методологии его работа большого следа оставить не могла

Остановимся на трудах Варшавского профессора А. М. Евлахова. С чрезвычайно большой настойчивостью и пока с очень скромным успехом пытается он разрешит методологический вопрос.

В 1910 г. вышел I том его работы „Введение в философию художественного творчества, опыт построения историко-литературной методологии.“ В 1912 году появился II том; на днях мы получили III том „Введения.“ В промежуточные годы вышла его двухтомная работа „Реализм или ирреализм.“ —Таким образом, уже 5 объемистых томов; но исследование еще не закончено: автор обещает в IV томе „Введения“ высказать свой окончательный взгляд на рациональный метод. Пока же перед нами лишь критика существующих методов — ненаучных и нерациональных. Точно мы еще не знаем, каков метод самого Евлахова. Объемистые работы Евлахова как раз в методологическом отношении не могут считаться вполне удовлетворительными.

„Введение в философию художественного творчества“ называется „опытом историко-литературной методологии“. Пытаясь построить историко-литературный метод, автор

при этом имеет в виду создать и введение в философию художественного творчества; сначала метод, потом введение в философию творчества. Правильно ли это? Ведь методы могут быть хорошими или плохими в зависимости от того, как мы понимаем природу изучаемого объекта; в зависимости от того или иного понимания психологии художественного творчества мы и строим методы; нельзя сначала построить метод, а потом решить вопрос о психологии творчества. Автор почувствовал это и хотел восполнить недостаток работой „Реализм или ирреализм?“ Но и после этого проблема творчества осталась неразрешенной. Далее автор плохо расчленяет проблемы, подлежащие его рассмотрению; он не различает литературной критики от истории литературы, не отделяет общих методов историко-литературного исследования от частных приемов изучения литературных явлений. В III томе своего труда он говорит, напр., о филологическом методе в узком смысле этого слова, считая его научным, но нерациональным. Но ведь это не общий метод, а один из технических приемов, применяемый при изучении текста. Филологическая работа нам нужна; она научна и рациональна.

Евлахов дает нам интересный и богатый материал, но окончательного ответа на интересующий нас вопрос у него мы также не находим. В направлении Евлахова чувствуется влияние новой идеалистической эстетики.

Следы того же самого влияния сказались и на лекциях по методологии академика В. Н. Перетца („Лекции по методологии истории русской литературы“). Как и Истрин, он занимался преимущественно изучением древне-русских памятников. Подобно Евлахову, Перетц подвергает рассмотрению различные методы. В конечном итоге он приходит к заключению, что самый научный метод — филологический, т. е. возвращается к точке зрения Германа Пауля.

Где же здесь влияние новых течений? Автор говорит нам, что все свое внимание исследователь должен сосредоточить не на изучении „что“, а на изучении „как;“ новое течение также направляет наше внимание на форму литературных произведений, на „как.“ Но это „как“ у Перетца

понимается в смысле филологического анализа текста. Нельзя не признать, что Перетц дает много указаний, полезных при филологической разработке текста, но методологический вопрос во всем его объеме все же остается неуясненным.

Мы рассмотрели наиболее ценные работы, относящиеся к интересующей нас области. В результате — окончательного решения вопроса мы не имеем. Надо еще много поработать в этой области.

Может быть, рискуя к прежним спорным теориям присоединить еще одну, я все же считаю нужным высказаться по этому вопросу. Я изложу, как мне представляется желательным в настоящее время изучать наш предмет. При этом я не стану говорить о вспомогательных и технических приемах изучения; возьму методологическую проблему в ее сущности.

История литературы принадлежит к циклу наук о культуре и в частности, к отделу исторических наук. Историзм — необходимый постулат нашей науки. Мы мыслим вещи в их исторической связи; история учит нас тому, что мы живем в мире не абсолютных, а относительных ценностей, а это приучает нас к известной строгости и объективности суждений. Идея историзма определяет все наше отношение к миру вещей. Разумеется, для истории литературы обязательны те общие принципы, которые излагаются в логике наук, и далее то, что входит в общую методологию исторических наук. Об этих данных мы говорить не станем, а сосредоточим свое внимание на специфических сторонах нашего предмета.

Объектом нашего изучения является художественная литература, следовательно, прежде всего форма, в которую облекается литературное творчество. Наша задача — проследить эволюцию литературных форм. Термин „форма“ и в эстетике и в поэтике недостаточно выяснен. При более широком понимании, форма и содержание неотделимы.

Мы изучаем литературные явления, а не самую жизнь. Можно, пользуясь литературными произведениями, изучать и самую жизнь — читая реалистическую драму или

роман, мы находим здесь художественное обобщение известных явлений жизни, не фотографию, а художественное пересоздание действительности; от произведения можно перейти к жизни, но это не задача историка литературы, этим займется историк культуры. Историки же литературы идут от жизни к литературе. Рассматривая литературу, как одно из проявлений жизни, мы предварительно изучаем эту жизнь. В литературе мы видим закономерный процесс, составляющий часть общего процесса жизни. Значит, мы не игнорируем фактов жизни, — они нужны нам для понимания процесса литературного творчества; но, изучая жизнь, мы видим здесь не цель, а средство.

Как изучать явления жизни для нашей цели? Её необходимо изучать, пользуясь точными приемами социологии. Социологическими данными обусловливается процесс самой литературной жизни. Поэтому я назову предлагаемый мною метод историко-социологическим.

Евлахов в III т. своего „Введения“ не различает историко-культурного метода от историко-социологического. Но это большая ошибка. В отличие от историко-культурного метода, метод историко-социологический свое внимание сосредоточивает на литературе, жизнь изучается лишь как известное средство, а не самоцель. Мы не можем уже ограничиваться старой терминологией: литература и „общество“, литература и „нация“, литература и „жизнь“. Понятия: общество, народ, нация нуждаются в более точном социологическом определении. Нельзя говорить о народе, даже в узком смысле слова, т. е. о русском мужике, как о чем-то едином. И тут мы находим расслоения в зависимости от известных социологических условий.

Приступая к своей историко-литературной работе на социологической основе, мы должны отдать себе ясный отчет, какова социальная структура той среды, в которой развивается литература; должны вникнуть в культурные условия среды, установить уровень образованности, преобладающие интересы, психологию и идеологию различных социальных групп. — Все это — социологические предпо-

сылки, без которых мы рискуем заблудиться в сложных и разнообразных явлениях, называемых нами жизнью.

Затем мы можем проследить зависимость литературных явлений от социологических факторов.

Припомним из истории всеобщей литературы: литературу духовенства, горожан, рыцарскую поэзию. То же и у нас. Большие линии, по которым шло наше литературное развитие, определяются соотношением общественных групп, их историей и сменой. Историк литературы не может не остановиться на вопросе о смене литературных направлений.

Здесь то и поможет нам социологическая справка.

Судьба известных социальных групп не может не отразиться на ходе литературы. Французский классицизм, например, мы не можем оторвать от известной социальной среды, мы не можем не видеть на нем отпечатка аристократизма; сантиментализм, в свою очередь, связан с духовными запросами другого класса — среднего сословия. То же и в русской литературе: до половины 19 в. все наши культурные ценности создавались преимущественно представителями дворянской интеллигенции; во второй половине 19 в. на ход нашей культурной жизни приобретает влияние разночинец, демократ, и это социальное явление отражается известным рефлексом на литературе, — разночинец создает свою литературу; писатели-разночинцы, напр. Помяловский, рѣзкой гранью отделяют себя от дворянской литературы. Социальная структура среды — только предпосылка для дальнейшего исследования, — для уяснения различных историко-культурных факторов.

Историку литературы важно бывает среди этих факторов выделить идейные факторы социальной жизни. Доктрина марксистов, считая главным фактором экономический, полагает, что идейные факторы не первичны, а вторичны, т. е. имеют второстепенное значение; но историки литературы должны смотреть на вопрос иначе. Сам Бельтов (Плеханов) в сборнике „За двадцать лет“, пишеть по вопросу о роли идейных факторов следующее: „Сторонникам диалектического материализма, сменившего собою диалектический

идеализм Гегеля и его последователей, приписывают обыкновенно мысль, что развитие всех сторон народного сознания совершается под исключительным влиянием „экономического фактора“. Трудно было бы ошибочнее истолковать их взгляды: они говорят совсем другое. Они говорят, что в литературе, искусстве, философии и т. д. выражается общественная психология, а характер общественной психологии определяется свойствами тех взаимных отношений, в которых находятся люди, составляющие данное общество. Эти отношения зависят в последнем счете от степени развития общественныхъ производительных сил. Каждый значительный шаг в развитии этих сил ведет за собою изменение в общественных отношениях людей, а вследствие этого и в общественной психологии. Перемены, совершающияся в общественной психологии, непременно отразятся также с большей или меньшей яркостью и на литературе, и на искусстве, и на философии и т. д. Но изменения общественных отношений приводятъ въ движение самые различные „факторы“ и какой из факторов сильнее других повлияет в данный момент на литературу, на искусство и т. д. — это зависит от множества второстепенных и третьестепенных причин, вовсе не имеющих прямого отношения к общественной экономии. Непосредственное влияние экономии на искусство и другия идеологии вообще замечается крайне редко. Чаще всего влияют другие „факторы“: политика, философия и проч.“

Следовательно, из всех факторов идейные факторы имеют непосредственное отношение к искусству, литературе, а непосредственное влияние экономии наблюдается реже. Это чрезвычайно важно и глубоко справедливо. Историку литературы необходимо особо выделить эти идейные факторы. После этого с полным основанием можем мы говорить о создателях и носителях этих идейных ценностей.

Мы признаем наличность особой общественной группы, которая по преимуществу создает наши духовные и литературные ценности. Это так называемая интеллигенция.

Что такое интеллигенция, может ли она рассматриваться, как нечто обособленное, стоящее вне классов — вопрос спорный. В 1907 г. вышла книга Лозинского „Что же такое, наконец, интеллигенция“. Автор старается доказать, что интеллигенция не может быть свободна от влияния классовой психологии; существует только классовая интеллигенция. Но не менее правоверные представители классовой теории склонны думать иначе. Например, такой авторитетный представитель немецкого марксизма, как Карл Каутский, полагает что в интеллигенции можно видеть особую группу. Интеллигенция по самому своему составу не может быть исключительно связана с одним общественным классом, по своим интересам она не составляет такой же классовой группы, какую составляет, например, класс представителей труда или капитала и т. д.; по своему духовному уровню интеллигенция выделяется из рядовых представителей класса, отличаясь от них более широким умственным кругозором, большей способностью к абстрактному мышлению. Этот слой населения может подняться над классовой ограниченностью, может чувствовать себя выше интересов эгоизма и может защищать постоянные потребности общества в его целом.

Мы в праве предположить и у нас наличность такой интеллигенции, имеющей ближайшее отношение к процессу литературного творчества.

Если, таким образом, мы допускаем изъятие из общих социальных законов по отношению к интеллигенции, то мы можем сделать еще одно важное изъятие по отношению к личности, как таковой. Это — общий вопрос о личности и среде.

Здесь было высказано чрезвычайно много теорий. Представители экономического материализма склонны умалять роль отдельной личности в процессе исторического движения. Не личность, а экономические факторы прежде всего определяют жизнь, утверждают марксисты, но и они не всецело отрицают творческую роль личности. Тот же Плеханов, говоря о гениальной личности, творящей жизнь, выдвигает роль индивидуума в литературной жизни. Гениальная лич-

ность может задолго предвидеть поворот в общественных отношениях и выразить его в своем творчестве. „По мере того, как развиваются производительныя силы общества, изменяются и существующия внутри его отношения между людьми. Однако, новые общественные отношения не сразу и не сами собой возникают на основе новых производительных сил. Это приспособление должно явиться делом людей, результатом борьбы между охранителями и новаторами. Тут и открывается широкое поле для личной инициативы. Гениальный общественный деятель раньше и лучше других предвидит те перемены, которые должны совершиться в общественных отношениях. Такая выдающаяся дальновидность ставит его в противоречие со взглядами его сограждан, он может оставаться в меньшинстве до самой смерти, но это не помешает ему быть выразителем общаго, представителем и указателем предстоящих перемен в общественном устройстве“. Т. е., те основные причины, которыми обусловливается определенное общественное течение, стоят за пределами личности; но чуткая гениальная личность творчески содействует нарождению новых форм. Гениальная личность является часто новатором жизни. То же должно применить и к писателям. В области литературы больше чем где-либо имеет значение творческая индивидуальность. Художественное творчество — чрезвычайно интимный процесс, обусловливаемый свойствами творящего индивидуума.

Часто род писателей одного и того же направления пользуется одними и теми же формами, но все же у каждого существуют свои особые приемы творчества, определяемые особенностями его таланта. Для историков литературы всегда важен бывает вопрос „как“, а этот последний стоит в теснейшей связи с особенностями творящей личности.

Этого не должны забывать историки литературы.

Историко-социологический метод требует от нас точного расчленения понятий, которыми мы оперируем. Таким образом, понятия — общество, народ расчленяются на свои составные части; сословные и классовые группы. Далее мы

выделили понятие „интеллигенция“ и дошли до „индивидуума.“

В истории литературы значение творческой индивидуальности очень важно. Для нас каждая творческая личность имеет самодовлеющую ценность. Представим себе двух писателей, живущих в одну эпоху и при сходных условиях. В продуктах их творчества может оказаться чрезвычайно существенная разница, объясняемая различием их индивидуальностей. Для нас важно не только „что“, но и „как“ изображается. Личность налагает неизгладимый отпечаток на художественное создание, и оно, поэтому, может быть понято только в связи с психологией творца; мы должны вникать в самые капризные изгибы души писателя. Это не значит, однако, чтобы мы считали правильным учение об абсолютном индивидуализме. Ведь есть и такой взгляд, что личность писателя — все, что нет школ, направлений, а есть только отдельные писатели. Такой индивидуализм неприемлем для объективного исследователя, для историка литературы. Писатели, сохраняя свою особность, тем не менее кристаллизуются в известные группы; есть литературные школы, литературные направления; постепенно создаются литературные традиции, определяющие характер творчества каждого писателя в отдельности. В процессе литературного развития можно различить общий и индивидуальный моменты. Надо сочетать оба эти момента, чтобы получить правильные выводы.

Самым внимательным образом должны мы изучать проблему форм. Все данные наук родственных — эстетики, поэтики — должны быть использованы нами.

При изучении литературы необходимо понять ее особый специфический характер. Пусть литература является надстройкой, с точки зрения экономических материалистов, но это надстройка особого свойства: она состоит из самого драгоценного материала; из тончайших нитей нашего духа сплетается ткань литературного творчества; отсюда — необходимость внимательного, благоговейного отношения к поэтическим произведениям. Здесь свой особый специфический мир, управляемый законами своей „внутренней логики“. Воспольн-

зуюсь сравнением одного литературного критика: вода течет в реке известным образом потому, что берега — высокие или низкие, каменистые или илистые; но не только эти внешние причины определяют движение воды, но и гидравлические свойства самой воды. Так и в области художественного творчества, помимо каузальных факторов, действует своя внутренняя логика, свои законы.

Следовательно, если мы не хотим быт односторонними, мы должны произвести очень сложную работу. Историко-социологический метод тем и важен, что он достаточно широко охватывает всё разнообразие форм литературного творчества. Всякое литературное движение, каким бы оторванным от жизни оно нам ни представлялось, найдет свое законное место в этой широкой историко-социологической схеме; она ничего не выбрасывает за борт. „Нужно быть величайшим безумцем, чтобы сказать, что одуванчик лучше или хуже орхидеи“ (Бальмонт). Одуванчик ценен сам по себе, орхидея сама по себе. Историк литературы не может привносить в свою работу односторонних, субъективных суждений; он исходит из принципа, что все имеет свое значение, свою социологическую и эстетическую ценность.

С таким методом мне и хотелось бы подойти к изложению того периода, который составляет содержание моего курса.

Построение курса.

Я буду излагать вам историю новой русской литературы.

В нашем распоряжении давно уже имеются готовые схемы, где литературные течения распределены по рубрикам. Общая картина обычно рисуется так: сначала появляется у нас классицизм, потом сантиментализм и романтизм; через некоторое время получает господство реализм; в конце 19 в. народились символисты, декаденты, которые несколько замутили чистый поток реалистического движения; но, к счастью, все обошлось благополучно и историки могли констатировать „возврат к реализму“.

Изложенная схема подкупает своей простотой и стройностью, но строгой критики она не выдерживает; она — неполна, и одною ею нельзя довольствоваться.

I. Эта схема не обнимает явлений русской литературы до 18 в.; нет термина для определения литературной жизни в 17 в.

II. Эта терминология страдает внутренним противоречием: она противопоставляет сантиментализм и классицизм реализму, тогда как психология творчества не дает для этого оснований, — ни классицизм, ни сантиментализм от реализма не отказываются, это особые разновидности реалистического типа творчества; только романтизм, как ирреализм, можно противопоставлять реализму. Значит, в делении нет того, что называют fundamentum divisionis.

III. Наблюдая состояние литературы в известный исторический момент, в действительности мы не видим той постепенности в смене одного литературного направления другим, как это имеет место в данной схеме; мы видим, наоборот, сосуществование литературных направлений. Так, в период господства романтизма, существовал и реализм; Пушкин — художник-реалист был современником романтиков. Следовательно, соотношение направлений было более сложным.

IV. Рассматриваемая схема относится лишь к верхним слоям нашей литературы. Как народная жизнь в вертикальном сечении представляет несколько параллельных слоев, так и литературная жизнь не ограничивается одним каким-нибудь кругом: есть культурные верхи, есть и малокультурные слои, которые создают свое творчество; и у простого, неграмотного народа есть свое творчество, представляющее высокую поэтическую ценность. Эти отдельные пласты не изолированы, — соприкасаясь между собой, они взаимно влияют друг на друга, здесь происходит постоянное передвижение молекул, в результате которого получается сложная ткань литературного организма.

Под литературой, таким образом, надо понимать всю совокупность литературных явлений в их взаимоотношении. Лишь такое построение истории литературы может быть

названо строго-научным. Правда у нас часто не хватает материала для выполнения такой задачи, но это лишь временный недостаток науки.

Когда начинается новая русская литература и как её нам делить?

Новую литературу можно начинать с XVII в. Обычно делят историю литературы на периоды по царствованиям; это имеет известное основание, но прикреплять ход литературы исключительно к лицам, занимавшим российский престол, не представляется возможным. Часто эта связь бывает чисто-внешней; нам, историкам литературы, надо искать иных внутренних признаков для деления.

Мне представляется возможным делить новую русскую литературу на такие периоды. Первым переходом я назвал бы XVII и первую четверть XVIII века, приблизительно кончая смертью Петра I; второй период обнимает почти столетие: с 20-х гг. XVIII до 20-х гг. XIX века; третий период обнимает 20-е, 30-е, 40-е годы; дальше начинается, так называемая, новейшая русская литература.

Я имею в виду говорить о втором периоде новой русской литературы (с 20-х гг. 18-го до 20-х гг. 19 в.). Но для того чтобы была ясна вся историческая перспектива, надо оглянуться назад.

Итоги первого периода новой русской литературы.

Что представлял собою первый период новой русской литературы?

Как в историческом отношении деятельность Петра I рассматривается, как завершение целого исторического процесса, подготовляемого давно, так и в литературном отношении Петровская эпоха—кульминационный пункт умственного и литературного движения, начавшегося раньше.

В чем же самая характерная черта этого периода? — В том, что русская культурная и литературная жизнь усваивает новые духовные начала.

Самобытные основы жизни всегда остаются в народе. Дерево имеет ствол, корни которого уходят в почву, но

к нему можно сделать прививки (из дикой яблони, например, сделать садовую), которые будут органически переработаны стволом. Так и древняя Русь, сохраняя самобытные основы своей жизни, развивая свою культуру на основах восточно-византийской культуры, в новом периоде усваивает новые западно-европейские начала. Это — факт чрезвычайного значения. Восток и Запад, — эта антиномия до сих пор не изжита. Россия оказалась между старой культурой Востока и новой культурой Запада. Это ставило Русь в необходимость соприкосновения и с Востоком и с Западом. Соприкосновение это было всегда, но для древнего периода все же характерна культурная связь с Востоком, для нового — с Западом. Национальному организму России предстояло переработать наплыв новых западных элементов. Может быть, Россия до сих пор еще не усвоила органически западных начал, и теперь еще мы можем говорить только об известной амальгаме из двух начал. Недаром и в 19 в., даже в наши дни идут споры о том, куда обращен национальный лик России, к востоку или к западу. Известно принципиальное расхождение славянофильской и западнической идеологии. Чаадаев, глубокомысленный писатель своего времени, весьма пессимистически оценивал русскую культурную историю, называл её межеумком, не усвоившим твердо ни западных, ни восточных основ; и Максим Горький говорит о двух душах русского человека.

Если этот процесс органического усвоения не завершился до сих пор, то легко представить себе, какое брожение духовных сил должно было происходить в XVII в.

Первый период новой русской литературы представляет картину острого конфликта. Важно и чрезвычайно интересно отметить это брожение, эту, подчас неупорядоченную борьбу старого и нового, в результате чего должно было последовать изменение форм жизни общественной, умственной и литературной. Должны были совершиться серьезные изменения в социально-политических условиях русской жизни. Происходила новая группировка общественных сил. Интенсивное умственное движение охватило культурные

слои. Народная масса не осталась безучастной к этому движению, потому что нередко оно касалось глубоких основ нравственного бытия. В народной среде происходило религиозное брожение; вопросы веры дороги народу, и ему присущи религиозные искания. Никоновские реформы и мероприятия Петра Великого ставили в острой форме вопросы церкви и веры, и народ по-своему старался разрешить их. Религиозные искания принимали разные формы: возникало стремление, как отстоять старое, так и приспособиться к новому. Части народа Петр представлялся, как темная сила, как антихрист, ниспровергающий старые основы. Аналогичное явление наблюдается и в культурных кругах общества. Здесь ставились и решались вопросы об отношении религии и знания, старого и нового; не легко было примирить новую науку с старым знанием и старой верой. Вера и знание до сих пор не примирены, тогда тем более — борьба была неизбежна. Биографии некоторых деятелей указывают на то, что они переживали душевную драму; типична, напр., жизнь Посошкова.

События, относящиеся к области общей культурной жизни, отразились на характере литературного движения первого периода.

Посмотрим, каково было в это время состояние народной поэзии.

О народной поэзии мы обыкновенно говорим в связи с древней русской литературой, отодвигая её куда-то в область прошлого. Но это представление о народной поэзии не точно: мы должны мыслить народное творчество, как непрерывающееся, изменяющееся во времени. Можно говорить об известных периодах в истории народного творчества. К сожалению, в этой области наука часто оказывается бессильной, но, тем не менее, некоторые периоды намечены. Всякий раз, говоря о литературе, мы должны ставить и вопрос о том, в каком состоянии было в то время народное творчество.

В течение XVII и первой четверти XVIII в. народное творчество продолжало жить своей жизнью. Мы видим здесь поэтическую традицию, идущую от давних времен:

известные жанры народной поэзии переходят от одного поколения к другому путем устной передачи и сохраняются в народных массах. Это хранение — не механический процесс, а живой процесс творческой передачи. Старое поэтическое наследие подвергалось изменениям: каждый более или менее талантливый сказитель, певец, сказочник и т. д. оставлял отпечаток своего творческого духа на этих произведениях, изменяя их форму, композицию, отчасти сюжет.

И в передаче, таким образом, есть своего рода творчество. Наука теперь очень дорожит этим индивидуальным моментом в процессе передачи. Сборники народных произведений обычно сопровождаются характеристикой сказителей и сказочников. Далее, в ходе развития народного творчества мы видим создание новых произведений, причем есть возможность приурочивать их к определенному периоду.

Исторические песни, в которых говорится о Петре I, могли возникнуть лишь в эту эпоху, потому что народ всегда творит под свежим впечатлением. Таких песен довольно много. В них находим поэтическое отражение событий русской истории 17-18 в. и, в частности, личности Петра Великого. Во взгляде на Петра народная масса раскололась: в одних песнях он воспевается любовно, как могущественный император, а рядом встречаем отрицательное и даже враждебное отношение к нему.

Духовные стихи тоже получили свой отпечаток в 17 в. в зависимости от новых религиозных настроений, от той религиозной борьбы, которая происходила тогда. Значит, народное творчество представляло картину известного развития.

Еще богаче литературная жизнь в культурных слоях общества. Культурный переворот сказался здесь больше, чем на народе.

В этот период, особенно в 1-ую четверть XVIII в., русская жизнь обогащается новыми культурными элементами: устанавливается тесное единение с Западом, поездки за границу становятся обычным явлением, создаются школы нового типа, не церковно-приходские школы, а светские, с определенной програмой утилитарных наук, необходимых

для обновляемого государства; переводятся книги, возникает периодическая печать, появляется печатная газета вместо прежних рукописных курантов; наконец, возникает театр, как культурное учреждение; из школьного и придворного он стремится превратиться в общенародный.

Литературная жизнь первого периода представляет характерное сочетание нового со старым: органические нити тянутся из области старой письменности в новый период. Письменность все еще продолжает преобладать: книжка еще не вытеснила рукописи. Памятники, характерные для старого периода, не исчезают из литературного оборота, но рядом возникают новые. Такова — новая повесть европейского типа, в которой находим новый литературный стиль, свои образы и чувствования. „Гисторія о Россійскомъ матросѣ Василіи Кареотскомъ", например, чрезвычайно показательна в этом отношении. Русский человек изображен здесь гражданином „Европіи". Он — участник целого ряда легендарных похождений, рассказанных не без примеси сантиментализма. При объяснении в любви Василий прибегает к европейским приемам для выражения своего чувства (поет арии). Здесь — новая обстановка, новые понятия и новый литературный стиль.

В тесной связи с новым стилем повестей развивается лирика, преимущественно любовного содержания. Создается литературный стих. Правда, форма эта весьма несовершенна, но драгоценен самый почин.

Возникновение театра вызвало к жизни драматическую литературу, как новый для нас жанр. Делаются попытки выработать и драматическую теорию (в переводных трудах и в русских „піитиках", у Феофана Прокоповича, например): мы находим здесь начатки классической поэтики.

Таким образом, литературное движение первого периода носит в себе зародыш новых литературных настроений и стилей, развившихся во всей полноте во второй период. Здесь мы находим в зародыше и классицизм и сантиментализм. Намечены новые пути, по которым пойдет дальнейшее развитие литературы.

Вот беглый обзор итогов первого периода.

Второй период в истории новой литературы.

Литература повернула на новый путь. Второй период, как я его понимаю, захватывает целое столетие. Девять правителей сменилось за это время. Велась чрезвычайно напряженная борьба за власть, вокруг трона кипела борьба, разгорались политические страсти, что указывало на борьбу общественных сил в самой стране.

Что представляла собою русская жизнь этого времени? — Сделаем маленькую справку историко-культурного характера.

Социальная среда.

Второй период обнимает целое столетие. Екатерининская эпоха (вторая половина XVIII в.) является моментом наибольшего подъема.

В 1783 г. была произведена ревизия, давшая любопытные данные по отношению к тогдашнему составу населения. Оказалось, что к 80-м годам XVIII в. сельское население России составляло 94,5%; 3% с небольшим — городское и только $2^{1}/_{2}$ % приходилось на долю привилегированных классов, т. е. дворянства, духовенства, чиновников. Значит, преобладало по численности сельское население, которое больше чем на половину было в крепостном состоянии.

Эти статистические данные наглядно изображают социальную структуру страны и характер ее социальной жизни. Основой экономического быта при таких условиях являлось сельское хозяйство. Изучая социально-экономическую жизнь XVIII в., отмечают известный прогресс в этой области. Россия уже вышла из стадии натурального хозяйства; Россию екатерининский эпохи уже нельзя мыслить, как патриархальную страну с преобладанием натурального хозяйства, так как количество фабрик и заводов увеличилось тогда вчетверо сравнительно с Петровским временем. Этим состоянием производительных сил страны обусловли-

валось взаимоотношение общественных групп. Дворянин — землевладелец, а часто и рабовладелец в то же время конкурирует с купцом, заводит свои фабрики и заводы; экономическая мощь дворянства давала ему возможность успешно бороться за свои политические права. Жалованная грамота 1785 г. превращала дворян в хорошо сформированный класс, сильный политически и экономически. Дворянство занимает главенствующее положение; оно по преимуществу пользуется культурными благами. Так как фабрично-заводская жизнь сделала известные успехи, должно было измениться положение средних классов — купцов, мещан. И, действительно, за XVIII в. купеческое сословие сумело добиться некоторых привиллегий: оно переводится из разряда податных в неподатные, т. е. вносит уже не подушный оклад в казну, а известный % с своего капитала. Хуже всего было положение „тѣхъ бѣдныхъ тварей, кои величіе и богатство цѣлаго государства составлять должны“ (Новиков), т. е. крестьян. Они не были полноправными гражданами. Императрица Елизавета, в которой обыкновенно видят представительницу русских начал правления, не требовала присяги от крестьян при вступлении на престол, следовательно не считала их гражданами. При Екатерине II крепостное право достигает своего апогея. В царствование Павла и Александра делались попытки улучшить положение крестьян, но существенных изменений в этой области не произошло.

Культурные факторы эпохи.

Необходимо учесть культурные факторы, влиявшие на русскую жизнь и литературу в данный период.

В культурном отношении второй период продолжает то, что было начато при Петре I; культурная традиция временами замирает, но не погибает, лучшие представители русского общества хотели продолжать дело Петра I. Для данной эпохи характерен *культ Петра Великого,* панигирическая оценка его деятельности. Кантемир пишет поэму: „Петрида“. Ломоносов пользуется каждым случаем, чтобы восхвалить

деяния Преобразователя. В оде 1743 г., напр., он дает следующую характеристику Петра:

„Нептунъ, познавъ его державу,
Съ Минервой сильный Марсъ гласитъ:
Онъ — богъ, онъ богъ былъ твой, Россія!
Онъ члены взялъ къ себѣ плотскія,
Сошедъ къ тебѣ отъ горнихъ мѣстъ;
Онъ нынѣ въ вѣчности сіяетъ,
На внука весело взираетъ
Среди героевъ, выше звѣздъ!"

Это своего рода апофеоз Петра Великого; Ломоносов рисует Петра богом России, сияющим в вечности. Сумароков тоже восторженно отзывался о деятельности Петра I. В оде „На побѣды Государя Императора Петра Великаго" он пишет:

„Петръ природу премѣняетъ,
Новы души въ насъ влагаетъ".

И в другой оде без заглавия, начинающейся словами: „Россія щастлива Петромъ", читаем о Петре:

„Исправилъ прежній онъ уставъ,
Перемѣнилъ народа нравъ:
Упрямство, грубость, лицемѣрство,
Имъ утѣсненны, скрылось звѣрство...
Какъ чадъ любя своихъ людей,
Духовныхъ и мирскихъ судей,
Закономъ мудрымъ сокращаетъ".

В „Слове Похвальном о Государе Императоре Петре Великом", которое сочинено Сумароковым ко дню тезоименитства его Императорского Величества в 1789 г. автор писал: „До временъ Петра Великаго Россія не была просвѣщенна ни яснымъ о вещахъ понятіемъ, ни полезнѣйшими знаніями, ни глубокимъ ученіемъ; разумъ нашъ утопалъ во мракѣ невѣжества, искры остроумія угасали и воспламениться не имѣли силы. Вредительная тьма разума

пріятна была, и полезный свѣтъ тягостенъ казался". Вспомним песнь Державина „Петру Великому" (1776 г.) и длинный рядъ другихъ произведеній вплоть до „Полтавы" Пушкина. В свете яркой антитезы представлялось русским людям отношение до-Петровской Руси к Петровской: там мрак, здесь свет. Для культурного деятеля работать значило—продолжать дело Петра I.

Что же делалось для поднятия культурного уровня страны? Прежде всего правительство и общество продолжали начатое Петром *общение с Западом*: были и оффициальные командировки за границу и поездки по частному почину. Так, в 1765 г. за границу были командированы правительством 10 семинаристов, „которые дошли уже до риторики и подаютъ хорошую надежду въ понятіи и предъ прочими взяли преимущество въ честныхъ поступкахъ". Таким образом, в роли культурных работников выступают уже разночинцы; наиболее способные семинаристы посланы были для обучения в западных университетах „высшимъ наукамъ и восточнымъ языкамъ, не выключая и богословія"; в Англии они обучались „моральной философіи, исторіи, наипаче церковной, географіи и математическимъ принципіямъ также и не пространной богословіи". В следующем 1766 г. в Лейпцигский университет посылаются 12 молодых людей, среди них знаменитый Радищев, автор „Путешествия из Петербурга в Москву". Новиковский кружок тоже посылал молодых людей за границу. Другие, как например, Воронцов, Разумовский, Шувалов едут по собственной инициативе. Из писателей совершали путешествие, например, Карамзин и Фонвизин. Эти поездки за границу имели большое значение Непосредственное общение с Западом давало возможность приобщаться к бытовым основам западно-европейской культуры. Карамзин, например, внимательно присматривался к европейским формам жизни, к науке, литературе, искусству Запада и, как видно из его „Писем русского путешественника", привез оттуда богатый запас новых настроений и идей.

Недаром, когда при Павле наступила суровая реакция, было обращено внимание именно на эти поездки. Прика-

зом императора предписывалось, чтобы такие поездки совершались лишь „съ Высочайшаго соизволенія“.

В числе важнейших культурных факторов эпохи необходимо назвать *школу и книгу.*

В деле *народного просвещения* тогда было гораздо больше попыток, чем прочных достижений. Здание просвещения строилось с разных концов и по разным планам, оно оставалось незаконченным, под ним не было даже фундамента, но это не помешало тому, что над ним гордо красовался купол в виде Академии Наук; правда, этот купол стоял также криво, но все-таки стоял.

Задуманная Петром I и открытая Екатериной I Академия наук в 1747 г. регламентом императрицы Елизаветы Петровны получила новую организацию: она состояла из трех частей — собственно-академии, университета и гимназии. Подготовить профессоров для университета, найти им достаточное количество слушателей и учеников для гимназии — задача не легкая, она осуществлялась с большим трудом.

Университетская жизнь стала налаживаться лишь с 1755 г. В этом году был открыт Московский Университет, по праву получивший потом название старейшего русского университета, так как академического нельзя серьезно принимать в рассчет. Позже, уже в александровскую эпоху, возникли еще три университета: в Харькове, Казани, Петербурге. В 1804 г. русские университеты получили новый устав, составленный по образцу немецкого Геттингенского устава; в нем было не мало положительных сторон: выборное начало и свобода университетского преподавания — два необходимых условия, при которых только и может существовать высшая школа. Правда, свобода преподавания была ограничена; так, профессор заранее должен был представлять на одобрение совета профессоров книгу, которой он будет руководствоваться при чтении лекций; на преподавателей долго еще смотрели, как на чиновников, не даром и именовались они „чиновниками“ философии, словесности и т. д. но все же, несмотря на эти изъяны, устав 1804 г. был одним из отрадных явлений в истории нашего просвещения.

При благоприятных условиях университету удавалось довольно широко развить свою деятельность. Московский университет при попечителе М. Н. Муравьеве, человеке просвещенном и благожелательном, был обставлен довольно хорошо в материальном отношении и вел довольно оживленную академическую работу. Тогда возникли при нем два ученых общества — Истории и древностей Российских и Общество естествоиспытателей. Мало того, университет стремился служить и широким кругам общества: в нем читали публичные лекции. Чрезвычайно важная новинка, которую современники не могли не отметить. Карамзин писал об этих лекциях: „Любитель просвещенія съ душевнымъ удовольствіемъ видѣлъ тамъ знатныхъ московскихъ дамъ, духовенство, купцовъ и людей всякаго званія, кои въ глубокой тишинѣ и со вниманіемъ устремляютъ глаза на профессорскую каѳедру“.

Больше, конечно, было школ средних. Они возникали постепенно, причем, довольно строго выдерживалось сословное деление. Если в университет могли попадать рядом с дворянами и разночинцы, лица всякого звания (кроме податных сословий), то в средней школе строже соблюдалось сословное разделение учеников. Существовали школы дворянские с одной стороны и разночинские с другой стороны.

В 1731 г., в царствование Анны Иоанновны, открывается для детей дворянства Шляхтский Сухопутный корпус по образцу Берлинского Кадетского корпуса; в 1758 г., в Казани открывается гимназия с двумя отделениями: для дворян и для разночинцев; в дворянском отделении учение шло много хуже, чем в разночинском. „Дворянство по непростительному нерадѣнію обыкло дѣтей воспитывать въ деревняхъ“, жаловался казанский директор,—в грубости, без учителей воспитывало дворянство своих детей, не желая посылать их в город.

В XVIII в. и первой четверти XIX в. делаются попытки дать систематическую организацию среднему и начальному образованию. Такой план был выработан в 60-годах XVIII в. И. И. Шуваловым; в. 80-х годах, при императрице Ека-

терине II, — сербом Янковичем де-Мириево. План последнего сам по себе был недурен, но осуществить из него удалось очень немногое. Зато при Екатерине II было открыто несколько закрытых учебных заведений типа институтов; таков Смольный институт, созданный по замыслу императрицы и Бецкого для создания „новой породы людей". Предполагалось устроить ряд школ и для создания людей „среднего чина", но в этом направлении сделано было очень мало. При Александре I средняя школа больших успехов также не сделала. Несколько средних учебных заведений по разным городам обширной России все же существовало. При этом разночинец охотнее учит своих детей в школе, чем дворянин.

Хуже всего было положение собственно - народного образования, т. е. положение низших школ. В этой области лишь собирались что-то сделать и ничего не сделали. Комиссия 1767 г. ставила на очередь вопрос о народной школе; под первым впечатлением дебатов возникло несколько народных школ, но они быстро прекратили свое существование, не найдя поддержки со стороны помещиков. В александровскую эпоху был выработан целый план народного образования (1803 г.), предусматривавший открытие народных школ и их органическую связь со школой средней.

Тот же Карамзин приветствовал правительственные заботы о народном образовании: „Патріоты съ гордостью указывали иностранцамъ на великолѣпныя палаты столицъ, на знаки богатства и промышленности многочисленнаго купечества, съ гордостью вводили ихъ въ блестящія собранія нашего дворянства, въ университеты, въ академіи, въ гимназіи. Но искренніе, разумные иностранцы говорили намъ: „Въ Россіи уже много просвѣщенія, но еще не довольно: въ неизмѣримыхъ странахъ ея мы находили милліоны жителей, осужденныхъ на вѣчное невѣжество; они еще не умнѣе своихъ предковъ и не имѣютъ никакихъ способовъ умножить свои идеи, научаться опытомъ, успѣвать въ искуствѣ жизни и благородныхъ наслажденій". Русскіе отвѣтствовали имъ, что сей родъ лю-

дей по самымъ связямъ гражданскаго общества кажется осужденнымъ на печальное варварство и невѣжество; но иностранцы звали насъ въ свои земли — и мы съ изумленіемъ видѣли въ разныхъ государствахъ Европы земледѣльцевъ трудолюбивыхъ, но просвѣщенныхъ, живущихъ съ пріятностью, вкусомъ, мирно и счастливо — тѣмъ счастливѣе, чѣмъ они просвѣщеннѣе; мы видѣли заведенныя въ деревняхъ школы и дѣтей поселянина, награжденныхъ за прилежность къ ученію; видѣли въ хижинахъ (не отвратительныхъ, а опрятныхъ и чистыхъ) книги и добрые нравы; говорили съ земледѣльцами и слышали, что они благословляютъ скромную долю свою въ гражданскомъ обществѣ, считаютъ себя не жертвами его, а благополучными, подобно другимъ состояніямъ, которыя всѣ должны трудиться, хотя разнымъ образомъ для пользы отечества и собственной“.

Здесь есть известный налет сантиментализма, но основная мысль Карамзина правильна: на западе — просвещенные граждане, у нас — невежественная масса. Мысль о необходимости сделать всякого человека грамотным, таким образом, была поставлена на очередь; но все же чего-либо существенного в этой области сделано не было. Народная школа все еще оставалась делом будущего. Лишь во второй половине XIX в. само общество, в лице земств сумело широко поставить дело народного образования.

Академия, четыре университета, несколько десятков средних школ и... почти полное отсутствие народных школ. Вот картина народного просвещения вплоть до двадцатых годов XIX века.

Третьим фактором, который мог служить интересам народного просвещения была *книга*.

В области школьного дела общественная инициатива почти не проявлялась, если не считать школ Новиковского кружка. По отношению к книге дело обстояло несколько лучше. Первые книги издавались по правительственному почину и печатались в казенных типографиях при академии или университетах. Официальным учреждениям было не мало хлопот с изданием и распространением книг.

Так, в 1743 г. Академия, удрученная видом огромного количества залежавшихся книг, не нашла лучшего средства, как предписать, чтобы чиновники 5 или 6% своего жалования тратили на покупку книг, то же должны были делать и купцы „по пропорціи своего торгу“.

Такого рода распоряжение показывает, что издатели не улавливали потребностей русского читателя. Со временем и оффициальные учреждения поняли запросы читателей. Та же Академия, в царствование Елизаветы Петровны, задумала организовать на широких началах переводческую деятельность: „переводить и печатать на русскомъ языкѣ книги гражданскія различнаго содержанія, въ которыхъ бы польза и забава соединены были съ пристойнымъ къ свѣтскому житію правоученіемъ“. Желая обеспечить себе контингент переводчиков, Академия в 1748 г. в „Петербургских Ведомостях“ кликнула клич, приглашая всех „кои искусны въ чужеземныхъ языкахъ“ в число своих сотрудников. Переводчики нашлись, Академия заводит особую типографию для печатания этих книг.

В 1768 г. открывается оффициальное общество под названием „Собраніе, старающееся о переводѣ иностранныхъ книгъ на россійскій языкъ“, съ участием Козицкого, гр. А. И. Шувалова и др. Общество это просуществовало до 1783 года, выпустило 173 тома книг и привлекло к работе более ста переводчиков. Рядом с этим обществом в 1771 году рождается при Московском Университете „Вольное Россійское собраніе“, занявшееся, между прочим, также изданием сочинений и переводов стихами и прозой.

Книги пока печатаются в казенных типографиях.

В 1771 году правительство дает разрешение Гартунгу открыть „вольную“ типографию для печатанья иностранных книг; через пять лет двое других иностранцев—Вейнбрехт и Шнор получают право открыть типографию для печатанья как иностранных, так и русских книг. Наконец, в 1783 году, 15 января издается акт весьма важного значения,—знаменитый указ „о вольных типографиях“.

„Всемилостивѣйше повелѣваемъ“, говорила в нем императрица, „типографіи для печатанія книгъ не различать

отъ прочихъ фабрикъ и рукодѣлій и, вслѣдствіе того, позволяемъ какъ въ обѣихъ столицахъ нашихъ, такъ и во всѣхъ городахъ Имперіи нашей каждому по своей собственной волѣ заводить типографіи, не требуя ни отъ кого дозволенія, а только давать знать о заведеніи таковыхъ Управѣ благочинія того города, гдѣ онъ ту типографію имѣть хочетъ". Указ этот оставался в силе до 1796 г., т-е. в течение тринадцати лет, пока та же императрица самодержавною рукою всемилостивейше постановила „признать за нужное частными людьми заведенныя типографіи упразднить", чтобы прекратить „разныя неудобства", происходящие от „свободнаго и неограниченнаго печатанія книгъ".

Все же в течение 13-ти лет закон этот действовал, и результаты были чрезвычайно плодотворны. Типографии стали открываться в столичных, провинциальных городах, даже в селах. Бригадир Рахманинов устроил типографию в своем Тамбовском имении; Струйский—в Пензенской губернии, в Писаровском уезде, где пачатал свои изящные издания; Радищев, „Путешествіе" печатает на вольном типографском станке; в Тобольске купец Корнильев открывает типографию и в ней печатает первый сибирский журнал „Иртышъ, превращающійся въ Ипокренъ", а позже—издания Панкратия Сумарокова („Библиотеку ученую, экономическую, нравоучительную, историческую и увеселительную"). Особенно хорошо сумел использовать указ о вольных типографиях Н. И. Новиков; он арендовал университетскую типографию, завел несколько своих, организовал „Типографическую Компанию". Статистика показывает, что огромное количество, именно 87 % всех вышедших в XVIII в. книг, падает на 2-ую его половину, в которую особенно энергично действовал Н. И. Новиков. Как практический деятель, Новиков понимал, что недостаточно книгу напечатать, нужно и распространить ее; в журнале „Живописецъ" он уже ставит вопрос о книжной торговле, о чем „не государственнымъ, а частнымъ лицамъ помышлять надо".

Усилиями Новикова и его сотрудников в Москве открылось до 20-ти книжных лавок; торговля шла настолько бойко, что книжная лавка у Воскресенских ворот вдруг

оказалось, как выразился В. О. Ключевский, соперницей модных лавок Кузнецкого моста.

Значительность этого факта обратила на себя внимание современников. Так, в книге Василия Березайского „Анекдоты древних пошехонцовъ“ (1798 г.) Любовед говорит Словоохоту: „Ты самъ припомнишь, что за весьма немного передъ симъ лѣтъ торговать книгами у купечествующихъ не почиталось торгомъ. Естьли ими и перебивали нѣкоторые частные люди, то безъ всякой коммерческой дальновидности и гдѣ же?—Стыдно сказать, въ Толкучемъ, вмѣстѣ съ желѣзными обломками, наряду съ падовыми, на рогожкахъ, или на тѣхъ самыхъ ларяхъ, въ коихъ на день цѣнныхъ собакъ запирали; такъ что и подойти бывало страшно. Да какія же и книги были? Коли не сплошь, то большею частью, разница—иноземщина—старь—запачканныя—ну сущій дрязгъ: иная безъ начала, другая безъ конца, третья безъ того и другого, у четвертой брюхо, какъ ножомъ выпорото; словомъ, всякая всячина, лишь бы лавочнику показалось посходнѣе, коли ни на то, такъ на другое. Г-да купечествующіе, имѣя въ виду какой-нибудь главный промыселъ, на продажу книгъ глядѣли сквозь пальцы, не говоря уже о другомъ; блинами, кислыми щами и другимъ симъ подобными мелочами торговать они считали для себя выгоднѣе, нежели сею душевною пищею. Однако я ихъ въ этомъ не виню; ибо они имѣли на то свои причины.—Но нынѣ, благодаря умудренію и дѣятельности ума человѣческаго, какое различіе! Одна только книжная вывѣска—такъ любо глядѣть. А въ самую лавку войдешь, словно какой модный магазинъ; не вышелъ бы—какая чистота—какой порядокъ—есть на что полюбоваться и изъ чего выбрать для препровожденія съ пользою времени. Одниxъ сочинительскихъ именъ напечатано въ Москвѣ цѣлая книга, да и то еще только опытъ; а сколько переводовъ и говорить нечего. Судить объ нихъ не наше дѣло. Довольно, что публика узнала вкусъ въ чтеніи“.

Таким образом, существовали и книжные магазины и типографии.

На втором месте нужно поставить *периодическую печать*.

Периодическая печать возникла у нас тоже по распоряжению свыше. Первая газета стала издаваться по инициативе Петра Великого, да и в дальнейшем наши органы печати были, по преимуществу, правительственными, официальными или официозными. В 18 в. некоторые издания получили особо важное значение. С 1728 г. при Академии Наук стали выходить „С-Петербургскія Вѣдомости“ под редакцией академика Миллера, с приложением „Исторических, генеалогических и географических примечаний“. Специальное и сухое издание. Другой орган, издаваемый тем же Миллером,—„Ежемѣсячныя сочиненія“ выходил довольно долго (1755—1764 г.) и пользовался большей популярностью. Журнал этот должен был заключать в себе „всякія сочиненія, какія только обществу полезны быть могуть“, т. е. не только рассуждения о науке, но и также сочинения, которые „въ экономіи, въ купечествѣ, въ рудокопныхъ дѣлахъ, въ мануфактурѣ, въ механическихъ рукодѣліяхъ, въ архитектурѣ, въ музыкѣ, въ живописномъ и рѣзномъ художествахъ и въ прочихъ, какое ни есть новое изобрѣтеніе, показываютъ или къ поправленію чего-нибудь поводъ подать могутъ“. Словом, это был журнал с энциклопедической программой, рассчитанный на широкие слои общества. Участниками его были известные литературные силы (Сумароков, напр.). В журнале печатались статьи по моральной философии, педагогике, искусству, литературе, правоучительные статьи и проч. Все это были официозные издания.

Первым частным журналом является „Трудолюбивая пчела“ Сумарокова (1759 г,), затем заслуживают упоминания: „Праздное время, въ пользу употребленное“ (1759—60 г. г.), издаваемое воспитанниками Сухопутного Шляхетского Корпуса, „Полезное увеселеніе“ Хераскова (1760—1762 г.), в котором принимали участие студенты Московского Университета.

Таким образом, в первую половину XVIII в. были и официальные издания и два-три частных органа.

Особенно широкое развитие журналистики падает на 60-ые годы XVIII в.; с 1769 по 1774 год выходило 16

журналов. Среди журналов этой эпохи исключительно важное место занимают журналы Н. И. Новикова, который оказался несравненным организатором всяких общественных предприятий. Его журналы: „Трутень“ (1769—1770 г.), „Живописецъ“ (1772—1773 г.), „Кошелекъ“ (1774 г.)— лучшие журналы эпохи: это самые серьезные общественные журналы, трактовавшие ряд жгучих общественных тем. Их характер и значение уже достаточно выяснены в нашей научной литературе.

Рядом с этими журналами Новикова мне хотелось бы назвать менее известный его журнал—„Санктпетербургскія Ученыя Вѣдомости“, который не следует смешивать с Академическими „Ведомостями“. В 1777 г. вышло всего 22 номера этого журнала, которые были перепечатаны потом библиографом Неустроевым.

Это — научно-литературный журнал, типа критико-библиографических изданий.

В предисловии Новиков справедливо отмечает, что издание такого журнала—дело новое.

„Общество наше, изъ нѣсколькихъ человѣкъ состоящее, предпріяло издавать на сей годъ періодическіе листы, подъ заглавіемъ „Санктпетербургскихъ Ученыхъ Вѣдомостей“. Сочиненій таковаго рода много вышло въ свѣтъ, на разныхъ Европѣйскихъ языкахъ, но на нашемъ по сіе время не было еще ни единаго“. Новиков отмечает здесь по праву принадлежащую этому обществу „честь первенства“ в издании такого журнала. „Все, что ни происходитъ въ УченомъСвѣтѣ“, обещает дальше Новиков: „то все обрѣтаетъ мѣсто въ сихъ сочиненіяхъ... но съ такою при томъ на первый случай ограниченностію, что все сіе будетъ касаться до нашего токмо отечества. Сверхъ того мы будемъ иногда вносить въ наши Вѣдомости мѣлкія Стихотворенія, которыя болѣе согласны будутъ съ нашимъ намѣреніемъ“.

Не надеясь на свои только силы, инициаторы обращаются к русским писателям с просьбой снабдить их материалом: „Да и пригласили бы мы Господъ Россійскихъ Стихотворцевъ къ сочиненію Надписей къ личнымъ изображеніямъ Россійскихъ Ученыхъ Мужей и Писателей“.

Предлагалось „сочинить Надписи Феофану Прокоповичу, К. Антіоху Кантемиру, Николаю Никитичу Поповскому, въ Наукахъ прославившимся Мужамъ; Антону Павловичу Лосенкову и Евграфу Петровичу Чемезову, въ Художествахъ отличнымъ Мужамъ".

Этот призыв не остался без ответа, как и другой— присылать сведения „до описанія жизней Россійскихъ Писателей касающіеся".

Помещая на своих страницах сведения научного и литературного характера, журнал предполагает давать и критические отзывы. К этому делу он подходит с чрезвычайной осторожностью.

„Какъ критическое разсмотрѣніе издаваемыхъ книгъ, и прочаго, есть одно изъ главнѣйшихъ намѣреній при изданіи сего рода листовъ, и по истиннѣ можетъ почитаться душею сего тѣла, то и испрашиваемъ мы у просвѣщенныя нашея Публики да позволится намъ вольность благодарныя Критики. Не желаніе охуждать дѣянія другихъ насъ къ сему побуждаетъ, но польза общественная; по чему и не уповаемъ мы сею поступкою нашею, огорчить благоразумныхъ Писателей, Издателей и Переводчиковъ; тѣмъ паче, что во критикѣ нашей будетъ наблюдаема крайняя умѣренность, и что она съ великою строгостію будетъ хранима во предѣлахъ благопристойности и благонравія. Ни что сатирическое, относящееся на лице, не будетъ имѣть мѣста въ „Вѣдомостяхъ" нашихъ; но единственно будемъ мы говорить о книгахъ, не касаясь ни мало до Писателей оныхъ."

„Сами Господа Писатели, Издатели или Переводчики оныхъ", говорится дальше: „могутъ присылать возраженія на наши мнѣнія, которыя мы, получивъ, охотно помѣстимъ въ нашихъ „Вѣдомостяхъ", если только въ сочиненіи семъ наблюдены будутъ принятыя нами правила благопристойности, и если сочинитель онаго подпишетъ къ нимъ свое имя."

Предисловие доказывает, что теперь как раз назрело время для создания подобного журнала. Во вступлении находим настоящий панегирик императрице Екатерине и указание на то, что русская наука и литература сделали при ней чрезвычайные успехи. (Между прочим, на первом месте

разбирается „Наказъ Ея Императорскаго Величества, Екатерины II, Самодержицы Всероссійскія“).

Каков же был характер критики?

Для иллюстрации остановимся на суждениях этого журнала по поводу сочинений Михаила Попова.

Сообщив факт, что в 1772 г. вышли „Досуги или Собраніе Сочиненій и Переводовъ г. Михаила Попова“, журнал пишет дальше: „Возвѣстя о семъ, приступимъ мы къ объявленію нашего мнѣнія о Сочиненіяхъ и Переводахъ г. Попова. Всѣ мелкія его Стихотворенія писаны съ точнымъ наблюденіемъ строгихъ правилъ Стихотворства и Грамматики, изобилуютъ пріятностію и чистотою слога; а наипаче Пѣсни его достойны похвалы, и равняются съ лучшими на Россійскомъ языкѣ писанными пѣснями. Онѣ имѣютъ счастіе быть помѣщенными въ его Досугахъ уже третьимъ изданіемъ, первыя же два напечатаны были особо.“ „Что же касается до Комическія его оперы „Анюты“, то сверхъ изряднаго ея расположенія и пріятности слога, принадлежитъ ей честь первенства въ семъ родѣ Стихотвореній на нашемъ языкѣ. Справедливость побуждаетъ однакожъ насъ сказать, что Ирония его піесы, Анюта во всей оперѣ разговариваетъ и мыслитъ благороднѣе, и больше пріятнѣе, и правильнымъ нарѣчіемъ, нежели сколько могло позволить ея крестьянское воспитаніе; также кажется намъ, что и крестьяне въ сей оперѣ разговариваютъ хотя и справедливымъ своимъ нарѣчіемъ, въ отдаленныхъ Провинціяхъ употребляемымъ, но для Оперы сіе нарѣчіе кажется намъ нѣсколько дико. Стихотворцы хотя и обязаны въ такихъ случаяхъ подражать натурѣ, но имъ оставлена вольность избирать лучшую: а Россійскіе крестьяне не все одинакимъ нарѣчіемъ говорятъ. Есть Провинціи, въ коихъ употребляютъ такое нарѣчіе, которое ни въ какой Ѳеатральной піесѣ не будетъ противнымъ нѣжному слуху Зрителей. Впрочемъ обѣ сіи погрѣшности, отъ неосторожности или отъ обстоятельствъ произшедшія, легко могутъ быть извинены и почитаться маловажными во сравненіи изрядства всея піесы.“

В таком же роде суждение о комедии „Отгадай или не скажу.“

„Отгадай или не скажу“ Комедія есть изрядного расположенія, характеры дѣйствующихъ лицъ выдержаны порядочно, узелъ Комедіи завязанъ изрядно, да и развязанъ также, нарѣчіе для ѳеатральныя піесы хорошо, пріятно и пристойно; а вообще Комедія сія приноситъ похвалу г. Сочинителю ея“.

Таким образом, обращалось внимание на стиль, слог, язык, на общее построение пьесы.

Не мало хлопот причинило издателям их приглашение сочинять надписи, „къ личнымъ изображеніямъ Россійскихъ Мужей и Писателей.“ Было прислано Федором Козельским несколько надписей к изображению Феофана Прокоповича, Кантемира, Поповского и др.

Журнал отнесся к ним критически.

Феофану Прокоповичу была сочинена короткая Надпись:

„Вотъ проповѣдникъ былъ Божественнаго Слова,
Россіи бытія, и подвига Петрова.“

„Надпись сія, говорит критик: „кажется намъ двоесмысленною: одно произношеніе слова „вотъ“ можетъ превратить её изъ похвальныя Надписи въ насмѣшливое изрѣченіе, да и само по себѣ слово „вотъ“ не прилично для Надписей. Славные г. Стихотворцы наши употребляли вмѣсто онаго „се“. Впрочемъ вообще сія Надпись кажется намъ мала, для славнѣйшаго Проповѣдника и Ритора, Философа и Богослова, Политика и Историка; и мы бы желали, чтобы Надпись такому великому писателю, сообразна была трудамъ и дѣламъ его.“

„К. Антіоху Димитріевичу Кантеміру“ было посвящено также две строки:

„Горацій, Боало, вашъ лавръ за слогъ Сатиръ
Дѣлитъ, возвысясь къ вамъ, Россійскій Кантемиръ.“

И этой надписью критика не была довольна.

„Что касается до Надписи К. Кантемиру, то она кажется нѣсколько темна, и также не довольно означаетъ труды сего Писателя, какъ то изъ описанія житія сего Мужа, напечатаннаго при его Сатирахъ и въ Опытѣ Историческаго Словаря о Россійскихъ Писателяхъ усмотрѣть можно.“

Через некоторое время поступили еще надписи с довольно длинным письмом, в котором автор просит о снисхождении и ждет поощрения.

Надпись Феофану Прокоповичу начинается уже не словом „вот“, а „се“

„Се пастырь Феофанъ, что Клира чинъ устроилъ,
И Ликъ Учителей Россiйскихъ освятилъ:
И Петръ его жезломъ святительскимъ почтилъ,
И тайною своей и дружбой удостоилъ.“

„К. Антiоху Димитрiевичу Кантемиру“ посвящалась „Надпись:“

„Сей въ лоно Роскихъ Мусъ младенцемъ воспрiятъ,
Родителева былъ изгнанiя наслѣдникъ:—
Со лирою Мудрецъ, Вѣнчанныхъ Главъ посредникъ:
Зналъ правду, пѣлъ её и рано Небомъ взятъ.“

Надписи были напечатаны вместе с письмом, но на этот раз журнал воздержался от оценки, предоставив „судить о достоинствѣ сихъ Надписей Просвѣщеннымъ читателямъ.“

Этим дело не кончилось: издатели получили еще ряд надписей. Следовательно, желаемые сношения с писателями завязывались.

Все это чрезвычайно интересно. Мы видим, как постепенно организуется целое литературное предприятие.

Кто же был читателем книг и журналов?

Прежде всего, конечно, представители дворянства. И высшее и среднее дворянство приобретало книги; во всех старых усадьбах и барских домах Москвы, Петербурга и других городов были обширные библиотеки, из которых некоторые приобрели потом известность, войдя в состав публичных библиотек. Правда, говорили, что многие приобретали книги из моды; существовал даже анекдот, что некоторые вельможи, приходя в магазин, требовали книг, которые читала сама императрица. Но этому анекдоту не следует придавать большого значения; читатели в большинстве случаев интересовались книгой, независимо от посторонних соображений.

Имеются сведения, что не только крупное, но и среднее дворянство заводило в своих усадьбах библиотеки и любовно хранило их; книги передавались из рода в род. Были случаи, что книги даже переписывались. Е. Н. Щепкина в статье „Популярная литература въ серединѣ XVIII в.“ (по запискам Болотова — Ж. М. Н. Пр. 1886, апр., стр. 239) говорит об одном помещике XVIII в., который собственной рукой переписал такое множество книг, что они заняли несколько шкапов. Помещик с гордостью показывал их своим друзьям, да и было чем гордиться.

Кроме читателей были и читательницы; о них приходится говорить серьезно.

Уже в XVIII в. их было довольно много, и писатели считались с этим, — специально для дам и девиц издавались журналы и книги.

В 1779 г. выходило „Модное ежемѣсячное изданіе или библіотека для дамскаго туалета“, „съ тѣмъ, чтобы доставить прекрасному полу въ свободные часы пріятное чтеніе;“ сюда входили элегии, идиллии, песни, эпиграммы, загадки, мелкие стихотворения. В 1783 г. было издано „Зеркало дѣвицъ“ „въ пользу и въ утѣшеніе“ читательницам; в том же году — „Собраніе писемъ Абельярда и Элоизы“ переводчик посвятил „прелестнымъ обладательницамъ сердецъ нашихъ.“ В 1792 г. появились „Новыя повѣсти г. Флоріана“ с любопытным предисловием. „Повергаю ихъ къ стопамъ вашимъ“, писал переводчик, обращаясь к прекрасному полу: „зная, что вы всегда любили писателя, коего слогъ, подобно тихому, пріятно по камушкамъ журчащему ручью, привлекаетъ къ себѣ всѣ чувствительныя сердца“. Жуковский доказывал, что читательницы обладают бо̀льшим досугом и развитием, чем мужчины; рядом с женой, любящей отдаваться сладким обманам Ричардсона и Руссо, стоял суровый муж, занятый своими делами и не интересующийся книгой.

И в александровскую эпоху писатели ценили мнение читательниц. „Похвалы Аристарховъ пріятны самолюбію, но похвалы Делій несравненно милѣе сердцу,“ как выразился „Московскій Меркурій.“ Тогда выходили: знамени-

тый „Дамскій Журналъ“ Шаликова — нежный, в розовой обложке, „Кабинетъ Аспазіи“, „Модный Вѣстникъ“ и др.

Думали о читательницах и при издании серьезных книг.

Когда Гнедич переводил свою „Илиаду“, Батюшков писал ему: „Помни, что тебя будутъ читать женщины, а съ ними худо говорить непонятнымъ языкомъ.“ Бестужев главной причиной бедности российской словесности считал равнодушие к ней прекрасного пола, так как „одна улыбка женщины милой и просвѣщенной награждаетъ всѣ труды и жертвы.“

Итак, среди образованного русского общества XVIII в. были и читатели и читательницы.

Были читатели и из малокультурных слоев.

Из показаний, относящихся к XVIII в. видим, что купцы, мещане, мелкие чиновники любят книгу, интересуются ею.

Матвей Комаров, писатель „мелкотравчатый“ говорит, что книга вошла у них „въ великое употребленіе: ибо нынѣ не только просвѣщенное науками благородное общество, но и всякаго званія люди съ великой охотою въ томъ упражняются.“

Новиков, судья более компетентный, говорит, что „Живописецъ“ выдержал 5 изданій потому лишь, что „симъ простосердечнымъ людямъ“ понравился, что пришелся „на вкусъ мѣщанъ.“ Нечто подобное говорит и „Почта духовъ“ (1789 г.).

Среди читателей-мещан были такіе ретивые, что они не жалели денег на приобретение книг. Купцы и всякая „шаль“ платили по 25 рублей за один экземпляр Радищевского „Путешествия“.

Реже всего появлялась книга в руках крестьян, но и сюда она попадала.

Екатерина II в 1773 г. писала Дидро об умственном уровне крестьян следующее: „Хлѣбъ, который они ѣдятъ; религія, которая ихъ утѣшаетъ — вотъ единныя ихъ идеи... Они связаны съ обществомъ только своими страданіями и изъ всего того безпредѣльнаго пространства, которое назы-

вается будущимъ, они замѣчаютъ только завтрашній день. Ихъ жалкое положеніе лишаетъ ихъ возможности имѣть болѣе отдаленные интересы“.

Но крестьянин, мертвый в законе, все же обнаруживает известные умственные интересы.

Уже в XVIII в. нарождается крепостная интеллигенция, чрезвычайно интересное и своеобразное явление в русской жизни. Под это понятие подходит крепостной человек, получивший образование, но остававшийся бесправным рабом.

В журнале „Трутень“, в рассказе „Изъ Москвы“, рассказывается о живописце из крепостных, проданном за 500 рублей одному меценату; последний пробует поместить его в Академию Художеств.

Более жуткую картину рисует нам Радищев в главе: „Городня“, описывающей рекрутский набор. Среди рекрут Радищев заметил человека лет 30-ти, бодрого, веселого; он охотно идет в солдаты, надеясь, что служба избавит его от невыносимо тяжелого положения крепостного раба. А, между тем, по образованию он стоит даже выше барина; вместе с барчуком он обучался за границей, а по возвращении на родину был превращен в холопа. Старый барин умер, не успев исполнить своего обещания отпустить на волю крепостного товарища его сына. Жена последнего постоянно оскорбляла человеческое достоинство интеллигентного раба. Вот почему он охотно идет в солдаты.

Перед нами один из представителей крепостной интеллигенции с ее мучительной драмой.

Крепостная интеллигенция, конечно, пользовалась книгой; были среди нее и подписчики на журналы.

Дворовые, оброчные и удельные крестьяне в известной степени пополняли контингент читателей.

Имея в виду эти факты, мы поймем, почему служанка Мавра в комедии Екатерины „О, время!“ читает журнал „Ежемѣсячныя сочиненія“ и „Клевеланда“. Правда, это — субретка французского типа, целиком перенесенная к нам из комедии французских классиков; но Лукин недаром считает такое явление правдоподобным. В предисловии к комеди „Мотъ, любовію исправленный“ он возражает „осу-

ждателямъ“ народа и доказывает, что очень многие слуги читают книги, а мыслить все люди могут.

Были читатели из „подлаго народа“.

Были и писатели, вышедшие из народной среды. Таковы, например, Чулков, Мих. Попов, Матвей Комаров, Костров и др. демократические писатели, удовлетворявшие запросам своих демократических читателей.

Уже в XVIII в. видим мы довольно значительный круг читателей, среди которых были не только дворяне, но и люди всякого звания. Образовательный уровень этой читательской среды был неодинаков. Карамзин был прав, говоря о своих современниках, что одним в пору было читать роман Матвея Комарова „Несчастный Никаноръ“, а другие созрели уже до того, чтобы читать с пользой и удовольствием „Грандиссона“ или Ж. Ж. Руссо.

Мемуаристы XVIII свидетельствуют, что книга вообще и особенно беллетристика имела огромное воспитательное влияние на читателей. Тот же Карамзин совершенно справедливо указывает, что всякая книжка приносит свою долю пользы. В автобиографической повести „Рыцарь нашего времени“, где в лице Леона Карамзин изобразил себя, свое собственное воспитание и развитие, автор говорит и о влиянии романов на нравственный мир мальчика. Право свободного пользования библиотекой желтого шкапа составило эпоху в жизни мальчика. Здесь нашел он и романы и духовные сочинения; романы наиболее привлекли его внимание. „Но чѣмъ же романы плѣняли его?“ спрашивает Карамзин и отвечает:

Не любовная фабула. „Нѣтъ, Леонъ занимался болѣе происшествіями, связію вещей и случаевъ, нежели чувствами любви романической... Леону открылся новый свѣтъ въ романахъ; онъ увидѣлъ, какъ въ магическомъ фонарѣ, множество разнообразныхъ людей на сценѣ, множество чудныхъ дѣйствій, приключеній — игру судьбы, дотолѣ ему совсѣмъ неизвѣстную... (но тайное предчувствіе сердца говорило ему: ахъ! и ты, и ты будешь нѣкогда ея жертвою! и тебя схватитъ, унесетъ сей вихорь... куда?.. куда?..) Передъ глазами его безпрестанно поднимался новый занавѣсъ:

ландшафтъ за ландшафтомъ, група за группою являлись взору. Душа Леонова плавала въ книжномъ свѣтѣ, какъ Христофоръ Коломбъ на Атлантическомъ морѣ, для открытія... сокрытаго." Далее автор подчеркивает нравственное влияние этих романов на впечатлительную душу ребенка. Здесь было много нескладицы, романы были написаны тяжелым языком, но нравственная идея, проникающая их, приучала мальчика „цѣнить добродѣтель и гнушаться пороковъ"; эта любовь к добродетели сохранилась в его душе на всю жизнь.

Точно также Болотов сам характеризует себя как читателя романов. Чтение произвело для него „безчисленныя выгоды и пользы". В романах он нашел изображение нравов и обычаев разных государств; из них узнал о жизни „разнаго состоянія людей, начиная отъ владыкъ земныхъ до людей самаго низкаго состоянія"; от чтения романов сердце его преисполнилось „столь нѣжными и особыми чувствованіями", что он „примѣтно ощущалъ въ себѣ великую перемѣну и самого себя точно какъ переродившимся."

Итак, книга сближала человека с жизнью и была вообще одним из существенных культурных факторов XVIII в.

В первой четверти XIX в. это культурное явление приобретает еще большее значение. Увеличивается число читателей, книга растет и количественно и качественно.

Чтобы судить о росте книги за первую четверть XIX в., воспользуемся некоторыми официальными данными. В 1810—11 г. вышло официозное издание „Систематическое обозрѣніе литературы въ Россіи въ теченіе пятилѣтія съ 1801 по 1806 г.," составленное Шторхом и Аделунгом.

За указанное время в России вышло 1304 сочинения или 2175 томов; из них оригинальных—756, переводных—548 книг, всего больше переводов с французского — 262 книги. По отделам цифры распределялись так: наибольшее количество книг падает на богословские сочинения — 213; далее романов — 210, других отделов художественной литературы — 205, исторических сочинений 94 и т. д.

Мы видим, что беллетристика, роман продолжают господствовать и в александровскую эпоху.

Желая подчеркнуть успехи русского просвещения, Шторх отмечает и общее количество писателей — 349 человек, указывая при этом на их высокое положение. Из 349 писателей, по сообщению Шторха, было: 10 князей, 6 графов, 3 министра, 2 посланника, 1 генерал, 2 адмирала, 2 митрополита, 10 архиепископов и епископов, 7 архимандритов, 4 сенатора, 2 губернатора, 6 действительных тайных советников, 10 тайных советников и т. д.

Подсчет этот носит несколько курьезный характер, но все же не лишен значения.

Рядом с книгой количественно и качественно растет журналистика.

В первую четверть XIX в. выходило несколько специально-литературных журналов; правда, некоторые из них существовали недолго. Таковы: „Сѣверный Вѣстникъ" (1804—5 г.), „Журналъ Россiйской Словесности" (1805 г.) Н. П. Брусилова, „Московскiй Меркурiй" (1803 г.) П. Макарова, „Цвѣтникъ" (1809—1810 г.), „Петербургскiй Вѣстникъ" (1812 г.), „Современный наблюдатель россiйской словесности" Н. Строева (1815 г.), „Амфiонъ" Мерзлякова (1815 г.), „Россiйскiй Музеумъ" В. Измайлова (1815 г.), „Благонамѣренный" Измайлова (1818—1826 г.), Полярная Звѣзда" Бестужева и Рылеева (1823 — 1825 г.), „Чтенiя въ Бесѣдѣ любителей россiйскаго слова" (1811—1815 г.) и др.

И в школе литературе уделялось много внимания; молодежь получала тогда по-преимуществу литературное образование. Одно из наиболее популярных учебных заведений — Благородный пансион при Московском Университете всячески поддерживал в учениках интерес к литературе; здесь издавались: „Утренняя Заря" и „Отдыхъ въ пользу", „Каллiопа", „Избранныя сочиненiя и переводы въ прозѣ и стихахъ" и т. д.

Таким образом, книга вообще и журналы в частности были существенным фактором культурной жизни.

В деле влияния на массы с книгой соперничал *театр*.

Русский театр возник в 70-х гг. XVII в. Его начало можно вести с 1672 г. До 20-х гг. XVIII в. он успел уже

пережить несколько фазисов — из придворной забавы превратиться в общенародное развлечение.

Театр испытал на себе различные влияния — итальянское, немецкое, французское, и пустил уже глубокие корни в русской жизни.

В истории нашего театра огромное влияние имел указ Елизаветы Петровны от 1756 г., которым устанавливалось прочное бытие казенного русского театра.

Вот этот документ: „Повелѣли мы нынѣ учредить русской для представленія трагедій и комедій театръ, для котораго отдать Головинскій каменный домъ, что на Васильевскомъ островѣ близь кадетскаго дома. А для онаго повѣлено набрать актеровъ и актрисъ, актеровъ изъ обучающихся пѣвчихъ и ярославцевъ въ кадетскомъ корпусѣ, которые къ тому будутъ надобны и въ дополненіе еще къ нимъ актеровъ изъ другихъ неслужащихъ людей, также актрисъ приличное число. На содержаніе онаго театра опредѣлить по силѣ сего нашего указа, считая отъ сего времени въ годъ денежной суммы по 5.000 рублей, которую отпустить изъ штатсъ-конторы всегда въ началѣ года по подписаніи нашего указа. Для надзиранія дома опредѣляется изъ копиистовъ лейбъ-компаніи Алексѣй Дьяконовъ, котораго жаловали мы армейскимъ подпоручикомъ съ жалованіемъ изъ положенной на театръ суммы по 250 р. въ годъ. Опредѣлить въ оный домъ, гдѣ учрежденъ театръ, пристойный караулъ. Дирекція того Русскаго театра поручается отъ насъ бригадиру Александру Сумарокову, которому изъ той же суммы опредѣляется сверхъ его бригадирскаго оклада раціонныхъ и деньщичьихъ денегъ въ годъ по 1000 руб. и заслуженное имъ по бригадирскому чину съ пожалованья въ оный чинъ жалованья въ дополненіе къ полковничьему окладу додать и впредь выдавать полное годовое бригадирское жалованье, а его бригадира Сумарокова, изъ армейскаго списка не выключать, а какое жалованіе какъ актерамъ и актрисамъ, такъ и прочимъ при театрѣ производить, о томъ ему бригадиру Сумарокову отъ двора данъ реэстръ. О чемъ нашему Сенату учинить по сему нашему указу.“ 30 августа 1756 г.

В силу этого указа, как видимо, театру дается правильная организация. С этого момента театр начинает существовать, как постоянное учреждение.

Императрица Екатерина II любила театральные зрелища и сама писала пьесы; она интересовалась не только своим Эрмитажным театром, но и театром вообще. На спектакли она приглашала всех, кого только могла. „Святѣйшій Синодъ“, писала однажды Екатерина Гримму: „былъ на вчерашнемъ представленіи вмѣстѣ съ нами, и они хохотали до слезъ.“

Особенно полезным оказался указ императрицы, разрешающий свободное открытие театров. Как после указа о вольных типографиях, последние стали открываться во множестве, так и теперь открываются театры в Петербурге, Москве, провинциальных городах, даже в селах. В начале царствования Павла I в одной Москве было 15 частных театров; некоторые из них приобрели большую популярность, таков знаменитый театр крепостных гр. Шереметьева в Кусково.

„Драматическій Словарь“ 1787 г. так изображает повсеместное развитие театров: „Каждый знаетъ, что въ десятилѣтнее время и меньше, начальники, управляющіе отдаленными городами отъ столицъ Россіи придумали съ корпусомъ тамошняго дворянства заводить благородныя и полезныя забавы; вездѣ слышимъ театры, построенные и строящіеся, на которыхъ заведены довольно изрядные актеры. Во многихъ благородные люди стараются къ забавѣ своей и общей пользѣ писать и переводить драматическія сочиненія; и примѣтно, что дѣти благородныхъ людей и даже разночинцевъ восхищаются зрѣніемъ театральнаго представленія, нежели гоняніемъ голубей, конскими рысканіями или травлею зайцевъ, и входятъ въ разсужденіе о пьесахъ.„

Оговорка Словаря относительно разночинцев не только справедлива: её надо даже расширить.

В XVIII в. разночинцы и люди всякого звания чрезвычайно интересовались театром.

В Петербурге в 1765 г. на Пустыре за Малой Морскою открылся народный театр с актерами из подъячих и

мастеровых. „Нашъ низкія степени народъ толь великую жадность къ нему показалъ“, — пишет Лукин,— „что, оставя другія свои забавы, изъ которыхъ иныя дѣйствіемъ не весьма забавны, ежедневно на оное зрѣлище собирался“. Среди актеров — „охотниковъ“ оказалось два-три человека, „довольно способностей имѣющіе, а склонность чрезмѣрную“.

Лукин надеется что „сія народная потѣха можетъ произвесть у насъ не только зрителей, но со временемъ и писцовъ, которые сперва хотя и неудачны будутъ, но въ слѣдствіи исправятся“.

Сам Лукин охотно посвящает свое перо для „всенароднаго театра“ ибо „сіе для народа упражненіе весьма полезно и потому великія похвалы достойно“.

Такого же мнения держался и Новиков. В „Кошельке“ (1774 г.) печаталась пьеса „Народное игрище“, и Новиков приветствует этот почин.

Увлечение театром захватило разнообразные круги русского общества; оно сделалось даже предметом сатиры. В пьесе: „Смѣшное сборище или мѣщанская комедія“ 1790 г. выведен в комическом освещении ряд любителей театра. Здесь и мещане, и поповны, и солдатскіе дети,—они не только интересуются театром, а сами играют, пишут пьесы, судят о них; некоторые побывали в Петербургских театрах и сделались такими знатоками, что каждому слову „оплудируютъ“.

Если в школах было еще мало учеников, то перед зданием русского театра всегда было людно и тесно. Была публика, были и актеры. Кроме Волкова и Димитревского можно назвать еще несколько талантливых артистов: Шушерина, Яковлева, Плавильщикова и др., артисток: Сандурову, Померанцеву, Ожогину, Мусину-Пушкину, Синявскую и др.

В XVIII в. был уже и обширный театральный репертуар. Очень ценным изданием является „Россійскій Ѳеатръ или полное собраніе всѣхъ Россійскихъ Ѳеатральныхъ сочиненій“, вышедшее в 43-х частях, — незаменимое пособие для всякого, изучающего историю русского театра. Большой интерес представляет и „Драматическій Словарь“,

1787 г. Полное заглавие его такое: „Драматическій Словарь или показаніе по алфавиту всѣхъ Россійскихъ сочиненій и переводовъ, съ означеніемъ именъ извѣстныхъ сочинителей, переводчиковъ и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрахъ и гдѣ и въ которое время напечатаны“.

Все эти факты указывают на то, что в XVIII в. театр сыграл большую культурную роль.

В александровскую эпоху интерес к театру не падает, а возрастает.

В I ч. очерков И. Н. Игнатова „Театръ и зрители“ в живом изложении сообщается много интересных сведений о театре первой половины XIX в.

Как и раньше, театр привлекал к себе самую разнообразную публику; нередко она плохо разбиралась в пьесах, порою плохо вела себя: „При темнотѣ въ зрительномъ залѣ“, пишет Игнатов,— „публика теряла сдержанность. Передъ самымъ представленіемъ такая поднималась возня, что Боже упаси. Тамъ кричатъ: „ай“! Тамъ слышны: „ахъ“! Тамъ чмоканье губъ, тамъ жалобы на невѣжество, крикъ матушекъ и тетушекъ: „Что такое, Маша? Что съ тобою, Лиза?“ Тамъ глубокіе вздохи, прерываемые сердитымъ голосомъ: „да перестаньте!“ Словомъ, такая суматоха и такой соблазнъ, что мочи нѣтъ“.

Но такого рода анекдотам из театральной жизни не следует придавать большого значения,— по большей части публика вела себя чинно, а, главное, способна была на глубокие переживания.

В чувствительных местах публика часто выражала свое настроение слишком демонстративно: „Я не въ состояніи объяснить, какое непріятное дѣйствіе производитъ это безпрерывное чиханье и сморканье, этотъ безпрестанный кашель райской и даже партерной публики русскаго театра во время патетическихъ сценъ драмы или трагедіи“,— жалуется Жихарев,— „мнѣ кажется, можно бы изъ уваженія къ другимъ посѣтителямъ какъ-нибудь и скрыть свою чувствительность, проявляющуюся въ такихъ непристойныхъ симптомахъ“.

„Драматическій Вѣстникъ“ — театральный журнал, издававшийся в 1808 г., — также очень недоволен публикой:

„Партеръ нашъ“, — говорит журнал в № 30, — „въ комическихъ мѣстахъ или трогательныхъ положеніяхъ, смѣясь или плача, никогда почти не изъявляетъ своего благоволенія рукоплесканіемъ, напротивъ же, когда услышитъ что-нибудь бранное противъ иностранцевъ, какое-нибудь двусмысленное слово, къ мѣсту или не къ мѣсту вклеенное поученіе, то хлопанье раздается по всему театру“.

Такого рода жалобы характеризуют уровень театральной публики той эпохи. Но бывали моменты, когда публика доходила до пафоса в своих переживаниях. Особенным успехом пользовались пьесы Озерова. Даже его трагедия „Эдипъ въ Аѳинахъ“ имела огромный успех.

„Театръ былъ полонъ“, — рассказывает современник, — „ни одного пустого мѣста, а восторгъ публики былъ единодушный. Плавильщиковъ игравшій роль Эдипа, былъ большей частью хорошъ, а въ нѣкоторыхъ сценахъ даже превосходенъ. Я не могъ хорошо запомнить стиховъ, потому что плакалъ, какъ другіе, и это случилось со мною въ первый разъ въ жизни, потому что русская трагедія доселѣ къ слезамъ не пріучила. При слѣдующихъ стихахъ:

...Мой мечъ союзникъ мнѣ
И подданныхъ любовь къ отеческой странѣ,
Гдѣ на законахъ власть царей установленна.
Сразить то общество не можетъ и вселенна, —

театръ поколебался отъ рукоплесканій и криковъ „браво“ и проч. Спасибо нашей публикѣ, которая, какова ни есть, не пропускаетъ однако же, что только можетъ относиться къ добродѣтелямъ обожаемаго нашего государя“.

Последнее замечание показывает, что некоторые зрители связывали и эту пьесу с современными событиями. Связь с современностью особенно почувствовалась, когда ставился „Дмитрій Донской“.

Публика выражала свое настроение чрезвычайно шумными восторгами.

„Даже на репетиціи, за кулисами, гдѣ нѣтъ толпы, заражающей своимъ волненіемъ, случайный зритель Жихаревъ волновался и плакалъ. „Оттого ли, что стихи въ трагедіи мастерски приноровлены къ настоящимъ политическимъ обстоятельствамъ, или мы всѣ вообще теперь еще глубже проникнуты чувствомъ любви къ государю и отечеству, только дѣйствіе, производимое трагедіей на душу, невообразимо. Стоя у кулисы... я плакалъ, какъ ребенокъ, да и не я одинъ: мнѣ показалось, что и самъ Яковлевъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ своей роли какъ будто захлебывался и глоталъ слезы". Первое представленіе дѣйствуетъ еще сильнѣе: „Я сидѣлъ въ креслахъ и не могу отдать отчета въ томъ, что со мною происходило. Я чувствовалъ стѣсненіе въ груди: меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то въ ознобъ, то въ жаръ, то я плакалъ навзрыдъ, то аплодировалъ изо всей мочи, то барабанилъ ногами по полу,— словомъ, безумствовалъ, какъ безумствовала, впрочемъ и вся публика, до такой степени многочисленная, что буквально некуда было уронить яблоко. Въ ложахъ сидѣло человѣкъ по десяти, и партеръ былъ набитъ-биткомъ съ трехъ часовъ пополудни; были любопытные, которые, не успѣвъ добыть билетовъ, платили по 10 рублей и болѣе за мѣсто въ оркестрѣ между музыкантами".

Успех был необычайный; он выпадал иногда и на долю менее даровитых писателей, сумевших затронуть чувствительные струны публики. Иногда приезжали гастролеры и гастролерши. Так, восторженно встречалась публикой девица Жорж Веймер. Ее игре даже Жуковский посвятил три статьи, а „Драматическій Вѣстникъ" давал подробные отчеты.

Все это свидетельствует о большой любви публики к театру.

Этим можно закончить обзор важнейших культурных факторов эпохи.

Итоги культурного развития.

Непосредственное общение с западом, школа, книга, театр — все это мощные проводники просвещения в общество и широкие массы.

Постараемся подвести итог тому влиянию, которое могли оказывать охарактеризованные выше культурные факторы.

Задача эта не легка. Не раз делались попытки определить умственное и нравственное состояние русского общества 2-ой половины XVIII в. (в работах Чечулина, Дубровина, Незеленова, Гольцева, Пыпина и др. исследователей), но их результатами мы не можем вполне удовлетвориться. Нельзя, например, без дальних оговорок принять вывода Пыпина, что общий уровень тогдашней обра-образованности был „все-таки невысок“. Еще менее можно присоединиться к Незеленову, который пишет об екатерининской эпохе: „Передъ нами поразительно невѣжественное и грубое общество, лишенное руководящаго свѣта нравственныхъ идеаловъ, предается разгулу животныхъ страстей. Внѣшній, мишурный блескъ принимаетъ оно за свѣтъ красоты и увлекается имъ. Для утоленія жажды чувственныхъ наслажденій оно приноситъ въ жертву честь и совѣсть“ и т. д. и т. д. Эти суждения слишком огульны, и в них слишком чувствуется мерка XIX в. Исторические факты надо оценивать сравнительно с прошлым, а не с будущим.

И в данном случае, говоря об умственном и нравственном уровне общества XVIII и первой четверти XIX в., мы должны оглянуться назад, а не брать мерилом нашу эпоху.

Сравнительно с прошлым, нельзя не отметить в XVIII в. известного общественного прогресса. Культурный уровень русского общества не везде был одинаков; даже среди дворянства не было единства в этом отношении: рядом с людьми, стоящими на высоте культуры, мы видим легкомысленных птиметров, увлекавшихся внешней стороной культуры или даже людей совершенно „неграматикальныхъ“. Иное дело какой-нибудь вельможа, как, Грибоедовский Максим Петрович; иное дело скромный Гринев, живущий в захолустьи, или Скотинины. Существовала известная разница между столичным и провинциальным дворянством. Указ Петра III о вольности дворянства (1762 г.) и областная реформа

Екатерины II оказали влияние на жизнь провинциального дворянства. Провинция стала оживляться: понемногу стало образовываться общество, т. е. общение людей на почве интересов неличного характера.

„Драматическій Словарь“ 1787 г. так изображал жизнь „въ отдаленныхъ россійскихъ провинціяхъ“: „Благородное россійское дворянство, вошедшее во вкусъ благонравнымъ воспитаніемъ, пользуясь просвѣщеніемъ нынѣшняго времени премудрой Обладательницы нашей, къ добру на разумѣ законовъ всѣхъ ведущей, пріохотившись къ наукамъ, ищущее полезное съ пріятнымъ, находитъ свою забаву, вмѣсто отдохновенія въ чтеніи книгъ, музыкѣ, въ зрѣніи театра и въ протчихъ безбуйственныхъ удовольствіяхъ“. Пусть здесь есть некоторое преувеличение, но самый факт остается все-же верным.

Культурный уровень дворянской среды значительно поднялся.

Сословные различия, конечно, устанавливали грани культурности, но уровень культурности не всегда обусловливался принадлежностью человека к определенному сословию. Кроме того, существовало известное общение между отдельными сословными группами, что содействовало сплочению этих социально и юридически разрозненных частей.

Уже в XVIII в. можно было наблюдать, как чувство народности служило психической спайкой между отдельными классами. Белинский в „Литературных Мечтаниях“, говоря об Екатерининской эпохе, отметил, что эта эпоха, несмотря на многочисленные проявления подражательности, была народной эпохой; в русском обществе было много оригинальных, самобытных, сильных характеров, которые могли вырасти лишь на почве народности.

Чувство народности, связывающее всех в единую национальную семью, проявлялось в разных бытовых фактах.

Дворяне, жившие в провинциальной глуши, по своим бытовым понятиям, по своим умственным интересам не слишком были разобщены с окружавшей их средой. Сахаров рассказывает нам о тульских боярах XVIII в., которые имели обыкновение собирать песельников и сказочников;

из „Семейной хроники“ Аксакова мы знаем, что двоюродная сестра Багрова „страстно любила песни, качели, хороводы и всякие игрища“; Сергей Глинка пишет, что в имении его бабушки часто девушки песни пели, а они кружились в хороводе.

Фонвизин, Державин, Дмитриев и другие писатели выросли в обстановке патриархального русского быта. „Нынче попалась мнѣ на языкъ“, — пишет Фонвизин (в 1764 г.), — „русская пѣсня, которая съ ума нейдетъ „Изъ-за лѣсу, лѣсу темнаго“; натвердилъ ее у Елагиныхъ“.

Вельможа Нарышкин любил толкаться среди народа, слушать русские народные песни. То же передают об Алексее Орлове и некоторых других.

Даже во дворце, как сообщает в своих „Записках“ о Павле Петровиче Порошин, на святках пели, „Заплетися плетень“ а Ее Величество сама по руски плясать изволила. Придворный музыкант (камер-гуслист) Трутовский составил особый сборник народных песен, предназначенный для придворного употребления.

Этих фактов не следует преувеличивать, но нельзя и игнорировать.

Кроме такого, чисто-стихийного проявления народности мы видим сознательное отношение к той же проблеме. Правда, среди дворян было много „русских парижанцев“, оторвавшихся от русского быта и народа. Но эта галломания постоянно подвергалась осмеянию в сатирической литературе и встречала осуждение со стороны сознательной части общества. Уже в екатерининскую эпоху ставился теоретический вопрос о нашей самобытности. Самосознание страны настолько созрело, что во вторую половину XVIII в. у нас появляется интеллигенция, как особая группа, служившая органом общественного самосознания.

С этого времени нарождается общественное мнение, как самостоятельная культурная сила.

До сих пор я не говорил о представителях власти, или говорил о них мимоходом. Теперь необходимо сказать, в каких отношениях находились общество и власть.

Нельзя не признать организующей и культурной роли

нашей верховной власти, но правительственная власть далеко не всегда шла впереди общества. Со временем произошел явный конфликт между носителями власти и представителями общества. Очень ярко выразилось это уже в царствование Екатерины II-й.

Екатерина — личность выдающаяся во многих отношениях, умная и просвещенная монархиня, — некоторое время с достоинством занимала русский трон. Как представительница просвещенного абсолютизма, она хотела однако руководить жизнью всей страны; в ней жил педагог; ее можно назвать „коронованной гувернанткой". Она хотела воспитывать русское общество, как детей. Но взрослые люди хотели жить своим умом и своими собственными интересами. Императрица очутилась в неприятном положении. Отбросив свой „Наказ", назвав его болтовней, Екатерина объявила себя Казанской помѣщицей и вступила в борьбу с народом и образованной частью общества. Императрица не выражала интересов всей страны, а явно стояла на стороне дворянских кругов.

Мы не забудем, что Екатерина II была автором „Наказа", полного гуманных идей, что начала гуманности вносились ею и в правительственный режим, — ей хотелось быть не деспотом, а монархиней, своим подданным она запретила именоваться рабами. Ею была дарована „свобода умамъ Россійскимъ", (Фонвизин), и она сама принимала деятельное участие в литературной жизни страны. Вообще, много положительного было в деятельности императрицы. Но, все-же, стать во главе русского просветительного движения Екатерина не могла, потому что не умела согласовать своих стремлений с интересами всей страны.

О цензуре Екатерина подумала тотчас же по вступлении на престол. Свои заботы о русской литературе императрица начала с запрещения некоторых вредных книг, в том числе „Эмиля" Руссо (Указ 6 сентября 1763 г.).

Указ о вольных типографиях (1783 г.) — несомненно важный акт, но даже эта благодетельная мера была ограничена тем, что тут же вводилась цензура, которая поручалась Управе благочиния. Радищев в одной из глав сво-

его „Путешествия“ приводит пример того, как действовала эта цензура. В Управу благочиния, пишет Радищев, — доставлен перевод одного романа. Автор, говоря о любви, назвал ее лукавым богом. „Мундирный ценсоръ, исполненный духа благоговѣнія, сіе выраженіе почернилъ, говоря: „неприлично Божество называть лукавымъ“. Запрещалось говорить о Боге, о графах, о князьях. „Одинъ несмысленный урядникъ благочинія“, пишет в заключение Радищев, — „можетъ величайшій въ просвѣщеніи сдѣлать вредъ, и на многія лѣта остановку въ шествіи разума; запретить полезное изобрѣтеніе, новую мысль и всѣхъ лишить великаго... И сія цензура есть лишняя“... Радищев высказывается за полную свободу книгопечатания.

В 1796 г. Указ о вольных типографиях, как мы уже знаем, был отменен.

Эта тенденция руководить и запрещать с течением времени все более и более усиливается.

Подавив Пугачевский бунт (в 1773 г.), императрица с новой энергией принимается за воспитание народа. В 1783 г. по Высочайшему повелению была издана книга „О должностяхъ человѣка и гражданина“, предназначенная для народных училищ. Здесь ничего не говорится о правах, а лишь об обязанностях — к Богу, к начальству, к господам. О существующем строе сказано, что он никакому изменению не подлежит. Книжка усиленно рекомендует хранить „довольствіе“. „Во всякомъ званіи можно быть благополучнымъ“, внушала она: „часто думаютъ люди, что одни только цари, князья, благородныя и знатныя особы благополучную жизнь имѣютъ: сіе однакожъ несправедливо; благость Божія ни единаго человѣка не исключила отъ благополучія: граждане, ремесленники, поселяне, такъ же рабы и наемники могутъ быть благополучными людьми“.

Это крестьянский Домострой Екатерининского времени.

„Не надобно думать о людяхъ низкаго и убогаго состоянія, чтобъ они были неблагополучны; ибо часто знатныя и богатыя бываютъ еще гораздо неблагополучнѣе простыхъ и неимущихъ людей“ (2). „Не должно намъ никогда того желать, что званію нашему непристойно, потому что

и получить того не можно: тщетное желаніе мучило бы только наше сердце; а мы можемъ по мѣрѣ состоянія нашего быть благополучными, хотя и лишены того, что другіе въ вышнихъ степеняхъ имѣютъ“ (3). Нужно помнить, что „благополучіе не содержится въ вещахъ, внѣ насъ находящихся“, а въ насъ самихъ“ (3—4) „И такъ тѣ люди только на свѣтѣ прямо благополучны, которые состояніемъ своимъ довольны“ (4). „Довольствіе“ — основа человеческого счастья. Чтобы учащиеся не только усвоили, но и затвердили эту идею, книжка перелагает свои сентенции в стишок (29):

„Что Господомъ дано, то тѣмъ и наслаждайся,
Чего же не дано, о томъ не сокрушайся.
На всякомъ степени пріятная есть часть,
На всякомъ степени есть также и напасть.
О смертный! не дерзай ты мыслью заблуждаться,
Чтобъ благость Божія могла тебя чуждаться.
Чего достойны мы, Богъ больше намъ даетъ;
А удаляетъ то всегда, что намъ во вредъ“.

Императрице хотелось внушить всем идею довольствия, но вместо того, все чаще встречались ей недовольные, хмурые лица.

В 1786 — 1787 г.г. Россию постигло страшное бедствие — голод. Вопрос о материальном благополучии народа решительно был поставлен на очередь. Это снова поссорило императрицу и с народом и с интеллигенцией.

Голод сыграл теперь почти ту же роль, что и в 90-х г.г. XIX в., когда он вызвал сильное брожение в обществе и содействовал обострению общественно - политических течений.

Императрица сочла нужным принять некоторые меры для смягчения бедствия: ею была образована хлебная комиссия, открыт государственный заемный банк для дворян. Поклонники Екатерины, поэты поспешили воспеть щедроты и благость императрицы. Особенно усердствовал журнал „Растущій виноградъ“, который издавался Главным народным училищем в Петербурге и в котором работало не-

сколько „студентов“ (Фиалковский, Виноградов). Они наперерыв стараются прославить мудрую императрицу и взвалить всю вину на народ.

Студент Фиалковский влагает в уста императрицы следующие слова:

„Россію домомъ представляю,
Семьею подданныхъ моихъ,
Въ дѣла хозяйства я вникаю
И, недостатки видя въ нихъ,
Чтобъ были мною всѣ довольны,
Моихъ доходовъ милліоны
Въ заимъ дворянству и градамъ
Я щедрою даю рукою:
Тѣмъ больше силъ среди покою
Торговлѣ, ремеслу придамъ.
Дворянъ и гражданъ почитаю
Я за орудіе мое
Чрезъ кое всѣмъ сынамъ вручаю
Въ заимъ имѣніе свое“...

и т. д.

Надо отдать справедливость молодому поэту, — он верно охарактеризовал отношение императрицы к государству: Россию она представляла „домом“, подданных — „семьей“; их хозяйством она свободно распоряжалась.

Другой независимый публицист той эпохи с прискорбием отмечает, что правительственные мероприятия мало дали народу.

„Толпы нищихъ“, пишет Щербатов: „наполняютъ перекрестки, жалобнымъ своимъ воплемъ останавливаютъ проѣзжающія кореты, содрогніе отъ холоду младенцы среди холоду и вьюги единое чювствіе глада имѣютъ, безвинныя руки протягиваютъ, изчисляютъ число времени ихъ пощенія и милостини просятъ, которой еще и не получаютъ довольно, ибо частные люди всѣхъ прокормить не могутъ, и случайная милостиня не иное что можетъ произвести, какъ умножить число нищихъ, а правительство глухо, и слѣпо и нечювствительно на сіе является... Никакого рас-

поряженія до исходу Февраля мѣсяца не сдѣлано о прокормленіи бѣднаго народу, который сочиняетъ силу Имперіи, котораго въ самое сіе время родственники и свойственники идутъ сражаться съ врагами, которые въ степяхъ, въ холодѣ, въ нуждѣ и въ сырыхъ землянкахъ безъ ропоту умираютъ, который даетъ доходы не только на нужды государственныя, но и на самый роскошъ".

Приходилось ждать помощи не от правительства, а от общества. Навстречу голодающим поспешили зажиточные крестьяне, о чем, между прочим, рассказал Карамзин в повести „Флоръ Силинъ".

Особенно важна была деятельность Новиковского кружка, члены которого собрали большие средства, накупили хлеба и кормили народ по деревням.

Казалось бы, что это общественное сочувствие должно было встретить поддержку правительства, но Екатерина отнеслась враждебно к самочинному вмешательству в ее заботы о народе; самодеятельность общества не понравилась императрице.

В 1789 г. происходит Великая Французская революция, — факт огромного европейского значения, который не мог не отразиться и на настроении русского общества. Императрица насторожилась, понимая связь между идеями революции и идеями просветительной философии, которыми она когда-то сама увлекалась. Некоторая часть русского общества не только с любопытством, но и с сочувствием присматривалась къ событиям во Франции. Один из иностранцев — Сегюр даже на улицах Петербурга видел проявление сочувствия к Французской революции. Московский профессор Сахацкий в № 1 „Политического журнала" за 1790 год писал: „Въ 1789 г. весь свѣтъ былъ потрясенъ столь сильно, что вездѣ открылись чрезвычайныя движенія, и произошло въ Европѣ начало новой эпохи человѣческаго рода... Духъ свободы учинился воинственнымъ при концѣ XVIII, какъ духъ религіи при концѣ XI вѣка. Тогда вооруженною рукою возвращали святую землю, нынѣ святую свободу" и пр.

Императрица почувствовала это новое настроение, нароставшее въ рядах русской интеллигенции.

Вышедшая вскоре книга Радищева дерзновенно срывала покров, которым особенно дорожила императрица, покров внешнего благополучия и величия. Радищев доказывал, что Россия гибнет в рабстве, что никакого величия нет, что необходимо уничтожить крепостное право и изменить политический строй на принципах народного суверенитета.

Эта дерзкая книга окончательно убедила императрицу в том, что она окружена идейными врагами. И вот, представительница просвещенного абсолютизма, гордившаяся своей гуманностью, вступает на путь самой грубой политической реакции, отменяет указ о вольных типографиях и воздвигает гонение на всех, кто боролся за просвещение и свободу. Ее жертвами были Новиков и Радищев. Тени этих страдальцев бросают мрачный свет на царствование императрицы.

Русское общество понимало задачи русской жизни шире, чем императрица, и она репрессивными мерами подавляла идейные движения.

Преемник Екатерины II, Павел I в сущности шел тем же путем. Расправившись с бунтовавшими крестьянами, Павел в манифесте 1797 г. повторяет то же, чему учила когда-то книжка „О должностяхъ человѣка и гражданина“.

„Съ самаго вступленія нашего на прародительскій нашъ Императорскій престолъ предположили мы за правило наблюдать и точно взыскивать, дабы каждый изъ вѣрноподданнаго намъ народа обращался въ предѣлахъ, званію и состоянію его предписанныхъ, исполняя его обязанность и удаляясь всему тому противнаго, яко разрушающаго порядокъ и спокойствіе въ обществѣ“.

Указ 1797 г. кончается словом „общество“, но вскоре император Павел нашел необходимым устранить из обихода самое слово „общество“. Общество, граждании, отечество — эти слова и соответствующие им понятия показались ему опасными, — вместо „граждании“ предписывалось говорить

„житель“, „обыватель“. Этому „обывателю“ запрещалось выезжать за границу, читать иностранные книги, даже выписывать ноты; о цензуре Павловских времен Карамзин говорил, что она, как черный медведь, стояла на пути русской литературы.

Различные плотины преграждали свободное развитие общественности; реакция принесла много гибельных последствий, но, к счастью для русского общества, торжество ее никогда не было и не могло быть безусловным.

Царствование Александра I представляет, приблизительно, ту же картину, что и царствование Екатерины II. „Дней александровых прекрасное начало“ ознаменовалось рядом гуманных указов; составлялись даже проэкты о перемене формы правления (проэкт Сперанского), ставились на очередь и социальные вопросы; было сделано кое-что для народного образования; литература получила новый цензурный устав 1804 г. и т. п. Но правительственный либерализм не был ни устойчивым, ни продолжительным. После Отечественной войны ясно обнаружился поворот к реакции. Аракчеев олицетворял собою суровый казарменный режим; кн. Голицын, Магницкий, Рунич — были представителями правительственного обскурантизма.

В противовес им развивается общественный либерализм. От общих рассуждений, от журнальных статей переходят к организованным действиям. В 20-х г.г. XIX в. возникает тайное общество с целью произвести политический переворот. Таково было движение декабристов. В их программу входило освобождение крестьян и изменение монархического правления на конституционное или даже республиканское.

Вот каково было взаимоотношение правительства и общества.

Взаимоотношением этих сил определялось положение литературы и писателя в XVIII и первой четверти XIX в. Кантемир когда-то жаловался на то, как труден путь который „босы проклали девять сестръ“; эту жалобу могли повторить и писатели более поздней поры. Но все-же в положении писателя произошли существенные перемены соответственно переменам в общественной жизни.

По своему сословному происхождению наши писатели принадлежали к разным группам: были среди них представители знати — графы, князья, титулованные лица, как кн. Дашкова, кн. Горчаков, кн. Долгорукий, кн. Нелединский-Мелецкий, кн. Шаликов, гр. Потемкин, гр. Хвостов, Муравьев, вельможа Елагин и так дальше. Но немногие из них стяжали себе литературную славу. Не они составляли главный контингент нашего писательского класса; в состав его входили представители среднего дворянства, как Фонвизин, и представители разночинской среды, как Лукин, частью вышедшие из среды народа (таковы: Матинский — крепостной человек Ягужинского, автор комической оперы „Гостинный дворъ", Чулков — сын придворного истопника, Мих. Попов, Костров, Матвей Комаров и др.).

Как видим, по своему составу писательский класс был очень пестр, но все-же преобладали в нем представители среднего дворянства и разночинства. Долгое время положение литературы было таково, что писатель не мог сделать профессию из своего труда. Литературой, обычно, занимались на досуге, имея какое-нибудь другое занятие. Так обстояло дело и у представителей знати и у разночинцев, — знатные люди не хотели быть исключительно писителями, они лишь „упражнялись" в писательстве; разночинцы не могли жить только литературным трудом и должны были иметь какую-нибудь, обезпечивающую их, службу. Сами писатели понимали это и протестовали против отстранения их от службы. „Я пишу комедіи и прочее по склонности моей и во время, отъ должности остающееся", сознается Лукин. Фонвизин подает „Челобитную Россійской Минерве отъ россійских писателей" и в ней просит: „насъ, яко грамотныхъ людей, повелѣть по способностямъ къ дѣламъ употреблять, дабы мы, именованные, служа Россійскимъ музамъ на досугѣ, могли главное жизни нашей время посвятить на дѣло для службы Вашего Величества". Державин соединял служебную деятельность с литературным трудом, придавая первой не меньшее значение, чем второй.

И в более позднюю эпоху — от кн. П. А. Вяземского, от кн. В. Ф. Одоевского, А. А. Бестужева и др. мы услышим те же заявления... Литературная деятельность долго не могла сделаться профессиональным трудом.

Этим положением писателя обусловливались другие факты, характерные для жизни наших литераторов. Писатели находились в зависимости от сильных мира сего — от правительства, вельмож и меценатов. Лишь постепенно литература начинает эмансипироваться от этой зависимости.

Правительственная власть издавна видела в писателе рабочую силу, которой считала себя в праве распоряжаться как в общегосударственных, так даже и в своих личных интересах. Императрицы Елизавета и Екатерина II даже таким крупным писателям, как Ломоносов и Сумароков нередко давали литературные заказы.

Кроме правительства известное притязание на труд писателей обнаруживали и вообще все сильные люди. В обиходе литературной жизни XVIII в. существовало т. н. меценатство. Казалось, что без меценатов писатель не может и существовать.

„Для всякаго дѣла потребно дарованіе“, пишет Николев: „дарованію — искусство, а обоимъ вмѣстѣ для приведенія къ совершенству своихъ дѣлъ — бодреніе и защита отъ властей, подъ коими самоначальная власть опредѣлила дарованіямъ въ родѣ смертныхъ служить взаимностію“.

Ни дарования, ни искусства недостаточно для писателя: требуется еще „бодреніе и защита отъ властей“. Еще более определенно некто пишет Капнисту: „Вамъ не безызвѣстно, въ какомъ состояніи находятся науки и стихотворство тамъ, гдѣ они обрѣтаютъ себѣ покровителей. Въ Россіи таковые покровители еще нужнѣе, нежели въ другихъ государствахъ, поелику публика наша не очень еще охотно читаетъ Россійскія стихотворенія... Посему стихотворцы наши не могутъ еще безъ покровителей надѣяться на одобреніе публики: имъ надобны защитники“.

Здесь совершенно определенно сказано, что на публику, на читателя писатель еще не мог опереться и должен был искать покровительства у сильных мира сего. Василий

Петров, бедный попович, снискавший благорасположение всесильного Потемкина, писал о нем: „Это былъ тотъ орелъ, на плечахъ коего сидя, я пѣлъ, не боясь молній и громовъ, будучи увѣренъ, что онъ меня не уронитъ, и онъ не уронилъ меня, но крѣпко берегъ“. Тот же Петров считалъ за счастье слыть „карманным стихотворцем“ императрицы.

Но писателям была невыгодна эта постоянная зависимость от власти и меценатов. Им захотелось большей независимости; хотелось опереться на общество и читателя. В течение XVIII в. мы видим постепенную эмансипацию и русской литературы и русского писателя, — факт, параллельный образованию независимого общественного мнения. Тот же Лукин, занимавшийся литературой между делом, „во время, отъ должности остающееся“, является характерным примером эмансипирующегося писателя.

Вместе с Фонвизиным Лукин служил под начальством И. П. Елагина, знатного вельможи и крупного масона. Выпустив в четырех частях роман Прево „Приключеніе маркиза Г“, Елагин поручил окончание перевода Лукину. Лукин довел работу до конца, засвидетельствовавши при этом „нелестное почтеніе и усердную преданность“ И. П. Елагину, которого он называет своим милостивым благодетелем.

Свои „Сочиненія и переводы“ Лукин также сопровождает „всепокорнѣйшимъ приписаніемъ“ тому же Елагину. Стараясь соблюсти чувство собственного достоинства, он, однако, оговаривается, что не из лести, не из ласкательства делает это приписание, „а какъ ученикъ вашъ и купно человѣкъ вами одолженный“. Но свою комедию „Щепетильникъ“ Лукин приписывает уже Ельчанинову, такому же писателю, как и он сам. Зная, что это удивит его друга, Лукин в письме к нему говорит о мотивах, побудивших его к такому поступку: „Справедливость велитъ намъ неупустительно благодарить тѣхъ людей, отъ коихъ мы одолженіе получаемъ. Я, будучи одолженъ тобою, спѣшу доказать тебѣ, не столько по сему правилу, сколько по чувствованію сердечному, новый знакъ моего

дружелюбія и тѣмъ желаю оное утвердить между нами". Он поступил так „въ противность многихъ писцовъ, кои свои сочиненія единственно для полученія обороны боярамъ надписываютъ". Постепенно такие факты учащаются. В 1790 г. Павел Львов посвящает свою повесть „Роза и Любимъ" поэту Дмитриеву; Михаил Попов в предисловии к переводным повестям „Аристоноевы приключенія" (1766) обращается к Н. И. Новикову; кн. Д. Горчаков повесть „Пламиръ и Ранда" (1796) посвящает Николаеву и т. д.

Как ни мелки эти факты, но в них кроется большой и важный смысл, — чувствуется, что писатели начинают тяготеть друг к другу, составляя естественные кристаллизации.

Если еще в первую половину XVIII в. небольшой писательский кружок группировался около Феофана Прокоповича, то во вторую половину века было уже несколько таких кружков. Мы знаем например, что Херасков, Майков, Богданович, актер Волков и пр. собирались по вечерам в доме Мятлевых; был небольшой приятельский кружок у Фонвизина; В. Петров, М. Чулков и некоторые другие составляли свой кружок. К сожалению, мы располагаем лишь весьма неточными сведениями об этих кружках.

Рядом с частными кружками в XVIII в. образуются целые литературные общества. Так, с 1771 по 1783 г. при Моск. Университете возникает „Вольное Россійское Собраніе", успевшее выпустить 6 томов трудов. Кружок писателей с Новиковым во главе издавал „С.-Петербургскія Ученыя Вѣдомости" (1777).

Подобные организации могли возникать потому, что писатель начинал чувствовать свою силу и проникался мыслью, что он служит не лицам, а обществу и народу. Писатель становится гражданином, „стражем общего блага", несущим на себе ответственность перед страной.

Характерным образом процесс эмансипации литературы выразился в столкновениях с властью.

Екатерина II и в литературе хотела играть руководящую роль. Сатирический журнал Екатерины: „Всякая всячина" считал себя родоначальником всех остальных сати-

рических журналов; бабушка предполагала, что расплодится племя внучат, которое покорно пойдет за ней, но надежды ее не оправдались, — новые журналы не обнаружили той покорности, на которую рассчитывала императрица. Началась полемика, из которой видно, что писатели шире, чем императрица, понимали стоящие перед ними задачи.

Фонвизин в своих „Вопросах“ открыто вступает в пререкания с императрицей, Новиков и Радищев всею своею деятельностью доказали свою независимость, подвергая критике все основы жизни и деятельность самой императрицы. „Путешествіе“ Радищева оканчивается главой о Ломоносове и в ней мы читаем: „Пускай, другіе раболѣпствуя власти, превозносятъ хвалою силу и могущество. Мы воспоемъ пѣснь заслугѣ къ обществу“.

Таким образом уже во вторую половину XVIII в. общество, интеллигенция и писатель образуют самостоятельную силу, стремящуюся эманципироваться от власти.

В первую четверть XIX в. это явление продолжает развиваться. Писатели собираются в литературных салонах и кружках, образуют литературные общества. О некоторых салонах первой четверти XIX в. мы имеем довольно точные сведения. Таковы—салон А. П. Квашниной-Самариной, С. Д. Пономаревой, образовавшей „Дружеское литературное общество“, и особенно, Олениных. Последний сыграл большую роль в литературе александровской эпохи, объединив вокруг себя писателей, шедших под знаменем нео-классицизма и сентиментализма. „Я думаю, что вечеръ, проведенный у Самариной или съ умными людьми“, писал Батюшков в 1809 г. Гнедичу, „наставитъ болѣе въ искусствѣ писать, чѣмъ чтеніе нашихъ варваровъ“. В доме Олениных бывали не только Державин с Шишковым, но и Карамзин с Жуковским, Батюшков, Крылов, Озеров, Гнедич, Капнист, впоследствии—А. С. Пушкин и его друзья. Здесь определялись литературные вкусы, вырабатывались литературные направления. Среди литературных обществ александровской эпохи можно указать на „Дружеское литературное общество“, открытое в 1801 г. Мерзляковым,

Андреем Тургеневым и Жуковским; в том же году в Петербурге возникает „Вольное Общество Любителей Словесности, Наукъ и Художествъ“; в 1805 г. в Казани возникает „Общество Любителей Отечественной Словесности“ при университете; в 1811 г. возникает „Общество Любителей Россійской Словесности“ при Московском университете“. Необходимо упомянуть еще два литературных общества: „Бесѣду Любителей русского слова“, объединившую литературных староверов с Шишковым во главе и „Арзамасъ“, где группировались представители молодой литературной школы.

Эти факты указывают на то, что писатель почувствовал свою силу, и свидетельствуют об известной зрелости самой литературы.

Умственные течения во втором периоде.

Мы определили важнейшие культурные факторы эпохи и общий уровень тогдашней жизни; мы отметили возникновение интеллигенции, зарождение общественного мнения и, наконец, процесс раскрепощения литературы.

Теперь мы можем перейти к характеристике умственных течений, т. е. к раскрытию идейного содержания общественной жизни.

Говоря об умственной жизни русского общества, особенно в XVIII в., исследователи, обыкновенно, указывают западно-европейские влияния и с сожалением констатируют, что мы не сумели воспринять всего идейного богатства запада. Не говорить о зап.-евр. влияниях нельзя, но необходимо помнить, что в умственной жизни всякого народа, во всякую эпоху есть собственная национальная основа, определение которой чрезвычайно важно.

До XVIII столетия в течение нескольких веков русский народ и русское общество жили своей особой жизнью: успел сложиться известный национальный быт; создались определенные формы жизни общественной и политической; установились некоторые религиозные и нравственные понятия.—Все это вырабатывалось веками и оставалось, как

основа жизни, как общий фактор нашей умственной жизни.

Влияния запада подвергались самостоятельной русской переработке, и историк литературы должен учитывать, как воспринималось иноземное влияние, в чем выразилась самостоятельная работа русской мысли.

Чтобы получить более правильную оценку духовной жизни за изучаемый период, мы начнем не с западноевропейских влияний, а с почвы, с низов.

Народная масса была глубоко затронута тем, что происходило в русской жизни XVII и XVIII в.

Петровские реформы взволновали народ,—большие вопросы о вере, о правде, о смысле жизни встали перед ним. Духовная жизнь народа выразилась по преимуществу в религиозных исканиях, в старообрядчестве и сектантстве. Императрица Екатерина II довольно снисходительно относилась к религиозным разномыслиям и считала второстепенным делом „кого изъ жителей въ числѣ правовѣрныхъ и въ числѣ заблуждающихъ почитать". Раскольникам были даже предоставлены некоторые свободы, так что религиозная жизнь развивалась в довольно благоприятных условиях.

Старообрядцы много внимания уделяли вопросам формального характера. Но за ними скрывалось желание решить основной вопрос, „какъ жить въ мiру", в государственном и церковном строе, который противоречил основным принципам старообрядческого миропонимания. Федосеевцы, поморцы, филипповцы, — каждые по-своему понимали желательные нормы жизни.

Очень интересно учение солдата Евфимия, основателя секты „странников" или „бегунов". Это нечто в роде христианского социализма.

Никон, — учил Евфимий, — исказил чистоту нашей веры, а Петр Великий установил неравенство людей, разделив народ на сословия, установив неравномерность в пользовании землей („кому много, кому мало, иному же ничего") и наложив на народ государственные тяготы в виде податей и паспортов.

Собственность есть грех, рассуждает Евфимий и ссылается здесь на Иоанна Златоуста, который слову „мое"

приписывал диавольское происхождение: „вся бо намъ общая ѣотворилъ есть Богъ, яже суть нужнѣйшая“; свет, воздух, вода, лес, земля — все общее у людей.

По мнению Евфимия, нужно отказаться от исполнения требований, предъявляемых человеку государством и господствующей церковью. Невозможно одним оком зреть на небо, а другим на землю. Человеку, желающему душу спасти, остается одно — бежать из мира, превратиться в странника, „не имѣти града, ни села, ни дому“.

Это оригинальное проявление религиозного протеста, не чуждое нашей национальной психологии. Вспомните Тургеневского Касьяна с Красивой Мечи — и даже Л. Н. Толстого, который протестовал против собственности, призывал к неподчинению государству и церкви, и который своим уходом перед смертью как бы показал, что человек — странник на земле.

Въ 1784 г. Евфимий мог уже устроить в Ярославле съезд своих сторонников. В 1792 г. он умер. Его учение находило последователей и после его смерти; но странничество понемногу приняло более смягченные формы, — для странников считалось обязательным лишь умирать вне дома.

Таково одно из течений, родившееся среди безпоповцев.

Еще больший идейный интерес представляет наше сектантское движение.

Секты были известны давно, раньше даже, чем образовался раскол. В XVIII в. развиваются новые сектантские движения, указывающие на довольно высокий уровень религиозной мысли, — таковы: 1) евангелическое христианство, представителем которого в Петровскую эпоху был Тверитиков; 2) духовное христианство (2-ая половина XVIII в.), исповедуемое хлыстами, скопцами и духоборами.

Духоборство заслуживает особого внимания по высоте его этического настроения. К 1791 г. относится исповедание веры, написанное в тюрьме одним из видных духоборов Силуаном Колесниковым; в нем находим своеобразное претворение христианской мистики. Колесников, как грамотный человек, до некоторой степени был знаком с мистической литературой.

Общий взгляд на судьбы человека рисовался ему в таком виде: душа человека до своего плотского рождения обитала в далеких небесных сферах; когда часть духов пала, человек стал изгнанником на земле и забыл о своем прежнем духовном состоянии. Теперь его задачей является возрождение, — надо переработать нашу плоть, эту „жидкую воду“ в „чистый спиртъ вѣчный“. Этой цели возрождения служат светские и духовные законы, но они не в состоянии привести человека к конечной цели, — возрождение может последовать только тогда, когда человек примет в свою душу Христа, это воплощение премудрости, любви и благости. Христос сходит внутрь человека „благовѣстіемъ Гавріиловымъ и засѣменяется въ нихъ духовно, яко въ Маріи“.

„Въ чьемъ сердцѣ въ полуденномъ свѣтѣ взойдетъ солнце вѣчной правды, тамъ перестаютъ свѣтить луна и звѣзды, — тамъ истинно не нужны для чадъ Божіихъ ни цари, ни власти, ни какіе бы то ни были человѣческіе законы. Іисусомъ Христомъ воля ихъ учинена свободной отъ всѣхъ законовъ; праведнику никаковъ законъ не положенъ“.

Мистически возродившийся человек, как носитель высшей правды, свободен от всех законов; ему не нужны не только цари, но и церковь. Безразлично, в какую церковь ни войдешь. Иисус позволяет „входить во храмы папски-ль, греччески-ль, лютеровы-ль, кальвиновы-ль“. „Всякій изъ насъ омываться можетъ въ дому духа своего, дабы не ходить далеко къ купели Іерусалимской“.

Внутренняя церковь в самом человеке, он — член мировой вселенской церкви.

Такова основа учения Силуана Колесникова; в нем повторяются все характерные черты учения восточных и западных мистиков.

Нельзя не отметить сходства воззрений Силуанова с идеями украинского философа Сковороды, который пользовался большим влиянием в народной массе и среди интеллигенции даже в 30-х гг. XIX в., а в новейшее время среди „богоискателей“. (Ср. книгу Эрна, изданную фирмой „Путь“).

По ученію С. Колесникова можно составить себе представление об идейном содержании духоборства. Как одно из самых интересных явлений в области религиозной жизни нашего народа, духоборство было близко и дорого Л. Н. Толстому.

Старообрядчество и сектантство распространялись в народных массах, определяя склад и религиозных, нравственных и общественно-политических воззрений. Кроме крестьянства, народа в тесном смысле этого слова, к старообрядчеству и сектантству примыкают мещанство и купечество.

В александровскую эпоху можно было наблюдать интересный контакт религиозного настроения народных масс и культурных верхов; происходило непосредственное общение мистически-настроенной интеллигенции 20-х г.г. с представителями народного сектантства.

С другой стороны, сектанты читали Юнга, Штиллинга, Эккартсгаузена, журнал „Сіонскій Вѣстникъ" и т. д. Это явление вполне понятно: природа мистики в сущности одна и та же. Религиозные искания, идущие снизу и сверху, естественно, должны были встретиться.

Умственная жизнь культурных верхов была богаче и сложнее, чем в народе. Зато здесь, в большей степени, чем там, чувствуются иноземные влияния.

В XVIII в. три философских направления волновали умы: 1) философия веры, 2) философия разума, 3) философия чувства.

Первое направление особенно полно выразилось в масонстве; второе носило условное название вольтерьянства; третье это — руссоизм.

Терминология неустойчивая, современники плохо разбирались в ней, но мы имеем достаточное основание разграничить эти три течения, как характерно отличающиеся друг от друга.

Разом три системы. Какая роскошь для ума! Было над чем подумать. XVIII в. можно назвать веком философии: русские люди того времени любили философствовать, интерес к философским проблемам наблюдался и в

столичных дворцах и в небогатых деревенских усадьбах. Стремление разрешить вопросы веры и знания нередко приводило к душевным катастрофам, — биографии многих деятелей второй половины XVIII в. говорят нам о душевных кризисах.

Русские люди приобщались к новым идейным движеніям запада, шли с ними нога в ногу.

Рассмотрим сначала *масонство*, хронологически предшествовавшее и вольтерьянству и руссоизму.

Масон, или франк-масон (франц. franc-maçon, англ. free-mason, немецк. Freimaurer), в русском переводе — вольный каменьщик. Самое наименование указывает уже отчасти на происхождение этого движения: масонство вышло из строительных цехов. В средние века существовало много профессиональных цехов, — почему же только каменьщики могли породить такое чисто-духовное движение?

Постройка храмов и общественных зданий требовала определенной организации. Обычно работа тянулась много лет и в ней принимали участие много лиц. Продолжительная совместная работа сплачивала людей, тем более что они жили вместе, или поблизости друг от друга. Свои инструменты работники складывали в особом помещении — в ложе. Цех имел определенный устав, правила общежития, обязательные для каждого члена.

Сооружение больших зданий, особенно храмов требовало многих знаний, и даже некоторых тайн архитектурного искусства, в частности знания христианской символики. От каждого члена цеха требовалось строгое соблюдение этих тайн; сообщались они членам цехов не сразу, а постепенно. Для удовлетворения духовных и материальных нужд цеховых рабочих создавались кассы взаимопомощи и просветительные учреждения. — Представители интеллигенции нередко состояли членами цехов и вели здесь идейную работу.

В недрах строительных цехов рано начали создаваться легенды. Целая легендарная история была изложена уже в XV в. в виде поэмы, связывавшей возникновение

строительных цехов с далекими библейскими временами — съ Немвродом, с строителями Соломонова храма. Такова была в общих чертах организация строительных цехов.

Цеховая жизнь начинает постепенно замирать. Но в началѣ XVIII в. англичане решили воспользоваться цеховым устройством каменьщиков для других более широких, идейных целей.

В 1717 г. в Англи возникает первая масонская ложа, а в 1721 г. появляется первая конституция масонства, составленная Андерсеном. Англия была, таким образом, родиной масонства.

Каким же образом из каменьщичества в буквальном смысле этого слова явилось духовное каменьщичество?

Духовное содержание масонства обусловливалось не только идейной работой интеллигенции в старых цеховых ложах, но и всем тем, что выработала английская мысль XVII века.

В то время в Англии заметно было оживление научной мысли. То богатое идейное движеніе, которое в XVIII в. связывали с Францией (век просвещения) имело свои корни в Англии XVII века. Научные открытия, главнымъ образом в области естествознания, в частности — открытия Ньютона послужили могучим толчком к развитию этого движения.

Человеческий ум был окрылен новыми победами, явилась потребность связать новые завоевания мысли с прежним телеологическим миропониманием, т. е. с убеждением, что мир управляется высшей силой, ведущей его к определенной цели. Теперь на очередь стал вопрос, как с телеологическим принципом примирить законы механической причинности, открытые естествознанием. Уже Ньютон пытался примирить эти две точки зрения. Мировая жизнь в общем ходе управляется телеологическим принципом, но каждое явление въ отдельности — законами механической причинности, здесь происходит то же, что и в сложной машине, — машина построена так, что она служит определенной цели, но отдельные ее части действуют по законам механической причинности. В мироздании царят строй-

ность и гармония, говорящие о величии Творца; все в природе совершенно и всякое уклонение от первооснов натуры — заблуждение. Благо человека в том, чтобы вернуться к натуральному. Отсюда вытекают три учения: 1) деизм, признающий в религии то, что не противно разуму и что обще всем религиям; это — естественная религия; 2) естественная мораль и, наконец, 3) естественное право, которым человек обладает, как таковой. Эти идеи получили дальнейшее развитие на континенте Европы, особенно во Франции.

Возбуждение научной мысли в XVII веке выразилось также в некоторых чисто-утопических концепциях мира. Успехи естествознания приводили к мысли, что человек всесилен, что нет предела для человеческой мысли; отсюда — попытки нарисовать будущее, ту золотую эру, когда человек сделается господином природы.

В XVII в. большою популярностью пользовалась легенда о существовании еще в XIV в. какого-то ордена Розенкрейца — Розового Креста, занимавшегося магией и алхимией. Утопические романы XVII века говорили о возможности для человека овладеть полнотою знания, с помощью которого можно было бы пересоздать жизнь на новых началах. В 1619 г. вышло „Описание христианской республики“ Андреэ, где изображена академия естественных наук; ученик Андреэ, — Комениус развивает фантастический план универсальной коллегии ученых людей всего мира; они сумеют найти универсальный язык, способный объединить всех людей в универсальном знании, создадут храм мудрости, который будет изливать свет знания на весь мир. Роман Бекона „Новая Анлантида“ (1638) рассказывает об идеальном христианском государстве, где ученые управляют всей страной. Всюду — одна идея: ученые составят мировую корпорацию, овладеют универсальным знанием и водворят царство Божие на земле. Слабым осуществлением этих мечтаний было возникновение в 1649 г. кружка лондонских и оксфордских профессоров, из которого вышло впоследствии (в 1662 г.) знаменитое „Королевское общество естественных наук“.

Итак, с одной стороны — деизм, естественная мораль и естественное право, царство разума, а с другой — стремление нетерпеливой человеческой мысли строить легенды о счастливом будущем человечества.

В атмосфере этих исканий и возникает старое английское масонство. Исповедуя деизм, естественную мораль и естественное право, масоны отражали в своем учении и влияние утопических мечтаний XVII в. Масонство задавалось идеальной целью объединить всех людей на почве нравственного совершенствования. Для этого необходимо устранить с пути человечества все, что разъединяет людей: вероисповедные различия, разделение по национальностям и сословиям. Люди должны слиться в одном общем содружестве, как братья.

В вопросах веры и этики первые масоны стояли на точке зрения естественной религии и морали, что видно из Андерсеновской конституции и других старых памятников масонской литературы. „Религия состоит в обязанности каждого из нас“, пишет Андерсен, — „быть добрым и верным долгу, быть человеком чести и совести, каким бы именем не называлось наше вероисповедание и какие бы религиозные догматы не отличали нас от других людей“.

„В основу нашей религии“, говорится в другом источнике (предисловие Филарета), — „положен закон природы, который есть в то же время и Божий закон — именно заповедь „возлюби Бога твоего всем сердцем и ближнего твоего, как самого себя“. Даже в 1815 г. английские масоны учили: „Та или иная религия и способность поклонения Божеству не может быть поводом к исключению кого бы то ни было из общества франк-масонов, лишь бы он веровал в славного Архитектора неба и земли и практиковал священные обязанности морали“.

Для масона всего важнее мораль. Масон должен заниматься совершенствованием своей нравственной личности; необходимо обрабатывать „дикий камень своей души“, воспитывая в себе три добродетели: мудрость, крепость и красоту, — мудрость в своих нравах, крепость — в соеди

нении с братьями и красоту — в своем характере (красивое отождествлялось с этическим,—моральная красота).

Масон должен исполнять заповеди Отца Небесного, особенно высшую заповедь — любовь к людям. В будущем ему представлялась возможность объединения всех людей в одном любовном союзе, возможность наступления золотого века на земле. Здесь чувствуется отражение утопических мечтаний XVII в. Свою духовную работу масоны, таким образом, связывали с далеким легендарным прошлым и с безграничным будущим человеческой жизни. По своему духовному содержанию старое масонство было очень просто и возвышенно.

Внешняя организация масонства строилась по типу каменьщических лож; сохранилась и терминология и некоторые аттрибуты каменьщичества, но все материальное получило духовный смысл.

Масоны будут строить храм, но духовный, по образцу Соломонова храма. Масону нужны: белый фартук, указывающий на чистоту сердца и нравов; белые перчатки в знак того, что каменьщик не должен осквернять рук своих дурными деяниями; молоток, которым сохраняется порядок и который показывает масону, что он должен следовать учению мудрости (удар молотка вызывает отзвук в мертвой материи, так же отзывчива должна быть и душа человеческая); наугольник и циркуль напоминают, что все действия должны быть соразмерны с справедливостью; ватерпое — что все люди равны; отвес должен означать твердость ордена, основанного на добродетели; необделанный камень — образ души, способной ко всем впечатлениям, как к добрым, так и к злым и т. д. Сохраняются три старых степени: ученик, товарищ, мастер; остается и „ложа“.

Уже на почве Англии, но особенно во Франции и Германии масонство подверглось изменениям, которые коснулись и ритуала и самой сущности учения. Создается множество самых разнообразных систем, чрезвычайно сложных по своей конструкции; старые легенды о происхождении масонства также усложняются: масонство приводится в связь с библейскими временами, с Кабалой евреев, с уче-

нием магов, с орденом тамплиеров и т. д. Вместо прежних трех степеней (ученик, товарищ, мастер) возникают 33, а то и 99 степеней; ритуал, обряды и символика усложняются до такой степени, что, по справедливому признанию одного масона, для усвоения всего этого потребовалось бы не меньше времени, чем для усвоения китайской грамоты. Подвергается изменению и самая сущность масонства: оно усваивает мистику, теософию, магию и алхимию.

Мистика по природе своей противоположна деизму, но тем не менее она входит в состав масонства и вытесняет старый деизм. Произошло это потому, что деизм, какъ религия конечного разума, не мог удовлетворить вполне запросов верующего духа; мистика, открывающая перед пытливой человеческой мыслью безграничные дали, легко могла победить сухой, рассудочный деизм. Из мистиков того времени масоны высоко ставили Якова Бёме († 1624 г.). Из новых мистиков большим влиянием пользовался Сен-Мартен († 1803 г.) и его учитель Мартинец Паскалис, — отсюда масоны-мистики получили название мартинистов.

Теософия, т. е. мистическое учение о Боге, стало религией масонов. Алхимия и магия стремились проникнуть в глубочайшие тайны природы, они выискивали способ видоизменить природу, добыть жизненный элексир, дающий вечную молодость. С помощью магии вступали в общение с миром духов и т. д. Все это составляло предмет занятий розенкрейцеров. Первоначально розенкрейцеры существовали независимо от масонов, но в половине XVIII в. произошло ихъ слияние, и розенкрейцерство стали рассматривать, как высшую ступень масонства; розенкрейцеры с их увлечением магией, алхимией настолько сроднились с масонами, что придали последним всеобщую репутацию чернокнижников.

Это течение въ масонстве встретило идейное противодействие со стороны Баварского профессора Адама Вейсгаупта: въ 1776 г. он основал общество иллюминатов, которое задавалось целью морально усовершенствовать человека, просветить его, поднять на такую духовную высоту, которая приблизила бы возможность золотого века на земле.

Иллюминатство также делается составной частью масонства.

Таковы основные разветвления масонства. Между отдельными течениями существовал идейный антоганизм, а нередко и прямые враждебные отношения; прежнее духовное единство было утрачено.

У масонов было немало и врагов внешних в лице церкви и правительства. Несмотря, однако, на внутреннюю раздробленность и внешние гонения, европейское масонство не умерло, оно существует до сих пор во всех европейских странах — в Англии, Франции, Италии, Испании, Швеции; существует оно также на востоке, в Японии, Китае и др. странах. Так, в 90-х г.г. в Англии насчитывалось 2.348 лож.; во Франции 412, из них въ одном Париже — 40 лож.; в Германии одних Иоанновых лож было 440 и в них — 46.506 членов и т. д. Один из русских публицистов (Василевский), в 1893 г. побывавший в Париже, попал здесь на торжественный обряд погребения, происходивший в масонской ложе „неразлучных братьев“ (один из братьев „умер“, т. е. покинул ложу). Присутствующим раздавался особый лист „Credum“ („Верую“) с изображением всевидящего ока в треугольнике.

Текст гласил следующее: „Мы почитаем великого строителя вселенной и благодарим его добрыми деяниями относительно ближнего. Мы признаем всех людей, без различия их рас, нашими равноправными братьями. Мы боремся с чесголюбием, гордостью, ложью и предразсудками. Мы осуждаем невежество, фанатизм и лукавство Мы требуем взаимной справедливости, искренности и доверия, любви и света, свободы мысли и совести. Мы скорбим о заблудившихся и заблуждающихся. Мы стремимся, чтобы слово соответствовало делу и чтобы добро искореняло зло. Нам помогают в этом вера, убеждение, совесть, братская поддержка“.

Во время церемонии масоны пели кантату о суете мирской. Каждая строфа кончалась припевом:

Cette vie que tu crains, pour le Maçon fidèle
N'est que le premier pas vers la vie éternelle.

Въ этом credum франк-масонов повторяются, как видим,

те же этические принципы, что и в старом английском масонстве.

В XIX в. масоны не раз от слов переходили к делу,— среди них было много крупных политических деятелей, сыгравших видную роль в общественно-политической жизни (особенно во Франции).

Каковы же история и сущность *русского масонства?*

Трудно сказать вполне определенно, когда у нас возникло масонство. Легенды относят его возникновение в России ко времени Петра Великого. Г. В. Вернадский („Русское масонство в царствование Екатерины Второй“) считает это весьма вероятным и высказывает даже предположение, что русское масонство могло возникнуть еще раньше. Очевидно исследователь говорит лишь о прецедентах масонства, а не о самом масонстве. В доказательство своей мысли Вернадский ссылается на то, что еще в 1689 г. в Москве был такой выдающийся мистик, как Кривин Кульман, последователь Як. Бёме, сожженный на костре.

Кульман был мистиком; в качестве такового он, конечно, идейно связан с масонством, но, он не был масоном. Русские люди давно уже были знакомы с мистическими учениями восточных отцов церкви (вспомним Нила Сорского). Кульман познакомил их с сочинениями немецкого мистика Якова Бёме. Русские простодушно причисляли его к лику святых, именуя его „Иже во святыхъ отца нашего Іакова Бёмена.“ В памятниках XVII и нач. XVIII в. можно найти славянорусские переводы из Бёме, „Великую Науку“ Раймунда Люллия. Старообрядец Андрей Денисов сокращенно излагал последнюю. Но все это были лишь мистики, а не настоящие масоны.

В бумагах Ланского читаем: „Императоръ Петръ Первый и Лефортъ были въ Голландіи приняты въ тампліеры.“ Вернадский считает эту гипотезу вполне вероятной, думая, что Петр в период своего пребывания в Голландии мог легко заинтересоваться масонскими организациями, но наш исследователь забывает, что в те годы западно-европейское масонство еще не сформировалось. Петр не был масоном, но, все же, масоны очень ценили его, и на

своих собраниях пели песнь Державина „Петру Великому“ (1776):

„Россія, въ славу облеченна,
Куда свой взоръ не обратить,
Вездѣ весельемъ восхищенна,
Вездѣ труды Петровы зритъ.
Неси на небо гласы, вѣтръ:
Безсмертенъ ты, великій Петръ!“

и т. д.

Но все же возникновение русского масонства нельзя отнести ко времени Петра. Вначале масонство в России развивалось преимущественно среди иностранцев. Во всяком случае иностранцы были идейными руководителями только что возникавшего масонства. Таковы были: в 30-х гг. XVIII в. при Анне Иоанновне Джон Филипс; в 40-х гг. при Елизавете Петровне — Джемс Кейт. Последний оставил по себе светлую память в истории русского масонства, о чем свидетельствует песня, где говорится, что „свѣтомъ озаренный

Кейтъ къ Россіянамъ прибѣгъ;
И усердьемъ воспаленный
Огнь священный здѣсь возжегъ.
Храмъ премудрости поставилъ,
Мысли и сердца исправилъ
И насъ въ братствѣ утвердилъ.
Кейтъ былъ образъ той денницы,
Свѣтлый коея восходъ
Свѣтозарныя царицы
Возвѣщаетъ въ міръ приходъ.“

Настоящее русское масонство с участием русских людей возникает лишь во времена Елизаветы Петровны, когда в ложах принимал участие И. П. Елагин.

Елизаветинский период — первый достоверный период в истории русского масонства.

На первых порах масонство привлекло к себе главным образом представителей высших классов. По некоторым сведениям, относящимся к раннему периоду русского масон-

ства, можно заключить, что серьезного идейного настроения здесь не было. И. П. Елагин — видный деятель масонства на протяжении всего XVIII в. оставил весьма печальные сведения об этом фазисе в истории русского масонства. Он сознается, что и сам вошел в состав масонских лож не по чисто-идейным побуждениям, а из личных соображений: ему хотелось завести там знакомство с влиятельными лицами, удовлетворить своему светскому тщеславию. Подводя итог своему пребыванию в масонских ложах, Елагин писал так: „Не пріобрѣлъ я изъ тогдашнихъ работъ нашихъ ни тѣни какого-либо ученія, ниже преподаяній нравственныхъ, а видѣлъ токмо одни предметы неудобь достижимые, обряды странные, дѣйствія почти безразсудныя; и слышалъ символы неразсудительные, объясненія религіи здравому разсудку противныя. Въ такомъ безплодномъ упражненіи открылась мнѣ только та истина, что ни я, ни начальники масоновъ иного таинства не знають, какъ развѣ со степеннымъ видомъ въ открытой ложѣ шутить и при торжественной вечери за трапезой неистовымъ воплемъ непонятныя ревѣть пѣсни, и насчеть ближняго хорошимъ упиваться виномъ, да начатое Минервѣ служеніе окончить праздностівомъ Вакху." Не получив удовлетворения в масонстве, И. П. Елагин стал искать истину на других путях: он сделался вольтерьянцем, но убоявшись бездны неверия, обратился к учению английских масонов. С именем И. П. Елагина связано первое упорядочение русского масонства в 70-х гг. Под его непосредственным руководством возникла „система слабого наблюдения", вскоре осложнившаяся элементами розенкрейцерства.

Расцвет масонства падает на Екатерининскую эпоху, когда во главе движения стали Лопухин, Новиков и Шварц. Люди, ищущие правды, религии, как цельного мировоззрения, нередко (как Лопухин) колебались между вольтерьянством и масонством; последнее привлекало их религиозной одухотворенностью учения и высотою этических принципов.

Не все системы зап.-европ. масонства перешли в Россию, но все же существовало несколько систем; сюда от-

носятся: 1) Елагинская система слабого наблюдения; 2) орден строгого наблюдения, отличавшийся сложным ритуалом, имевший десять степеней и требовавший строгого подчинения младших членов старшим; это, иначе, рыцарство, храмовники, тамплиеры, шведская система; 3) розенкрейцеры; 4) новый Израиль (в небольшом количестве). Иллюминатов у нас не было; попытку проф. В. В. Сиповского в его книге о Карамзине доказать, что Новиков и Шварц были иллюминатами, теперь нужно признать несостоятельной — они оба были розенкрейцерами.

Между отдельными системами не существовало согласия; они даже враждовали между собою и отрицали друг друга. Так, к системе строгого наблюдения Новиков отнесся совершенно отрицательно (письмо от 14 февраля 1783 г):

„Щедро и вездѣ разсѣиваемыя понятія о малыхъ капитулахъ, о великихъ капитулахъ, о просвѣщенныхъ капитулахъ, о иллюминованныхъ капитулахъ, о братьяхъ фіолетовой ленты, о магистрахъ храма, о клерикатѣ, о призываніи духовъ и проч. и проч., всѣ сіи великія познанія и высокія понятія большею частію только весьма забавны и подобны забавамъ дѣтей, пугающихъ Геркулесовымъ вооруженіемъ, почему и показались они Московскимъ братьямъ не только что странными, но и чуждыми истиннаго ордена; а нѣкоторыя церемоніи и обряды, употребляемые въ сихъ блистательныхъ капитулахъ, несмотря на прекрасную и привлекательную личину, показались имъ совершенно ложными и поддѣльными." „Подчиненность въ разсужденіи познаній" должна быть братскою, а не рабскою. Московские масоны, по словам Новикова, с помощью Ив. Григ. Шварца сумели „узрѣть орденъ въ истинномъ его, красотою, своею все превосходящемъ видѣ."

Каково же было идейное содержание русского масонства? Русские масоны пошли по следам своих западных учителей. Масонская литература большею частью состоит из переводов; самостоятельных русских работ сравнительно немного.

Как и английское, русское масонство в известной своей части сохраняло верность первоначальным принципам ста-

рого масонства: деизму, естественной морали и естественному праву. По мнению Вернадского, русское масонство 70-х гг. можно назвать прямо рационалистическим, и лишь в 80-х гг. началось его разложение, кончившееся победой розенкрейцерства. Такое деление едва ли оправдывается фактами. Хотя наличность известного рационализма в масонстве 70-х гг. не подлежит сомнению, но его можно найти и в масонстве 80-х гг.; кроме того, некоторые лица без достаточного основания причислены к типичным масонам. Вернадский, например, считает масоном Радищева, а в „Путешествии" мы находим критику масонской мистики; Сумароков едва ли был типичным масоном: в духовной оде „На суету міра" он писал: „На свѣтѣ жизни нѣтъ миляе, и нѣтъ на свѣтѣ смерти зляе", а масоны смерти не боялись.

Мы говорим о мистике, рационализме и других течениях в их чистом виде, но в живом процессе отдельные элементы могли перемешиваться, некоторые настроения могли существовать одновременно. Правильнее было бы сказать, что в 70-х гг. в идейном отношении наше масонство еще не оформилось; возможно, что в эти годы наблюдалась бо́льшая склонность к принципам английского масонства, тогда как в 80-ых гг. главная роль принадлежала розенкрейцерам.

Чтобы составить себе представление об основном содержании нашего масонства, нужно остановиться именно на розенкрейцерстве 80-х гг.

Это был самый интересный момент в истории нашего масонства. У розенкрейцеров была хорошая организация: они вели планомерную работу для распространения своего учения и создали обширную литературу. Профессор Шварц, идейный руководитель этого кружка, принимал деятельное участие не только во всех организациях Новикова, но и выступал самостоятельно с проповедью масонских идей. В 1782 г. он читал лекции „о трех познаниях". Существуют три вида и три ступени знания, — 1) любопытное, 2) приятное и 3) полезное. Первое удовлетворяет нашему любопытству или, как сказали бы мы, — любознательности; отчего,

например, происходит то или иное явление в природе; этой сферой знания ведает наука, разум. Приятное познание дает нам эстетическое наслаждение, — сюда относится поэзия и другие виды искусства. Высшая ступень знания — познание полезное, говорящее о Боге, о добре, о правде, о цели жизни; к нему и должен больше всего стремиться человек, все прочее должно быть подчинено этому высшему знанию. На первые две ступени познания нельзя возлагать слишком больших надежд, — они доведут мысль человека лишь до известного предела, полезное же познание — главный духовный руководитель человечества.

Исходя из этих идей, масоны относились отрицательно к материализму, деизму, а тем более к атеизму. Науки немасонские, профанские ставились ниже истинных, полезных наук масонских, опирающихся на древнюю и новую мудрость.

Алхимия, теософия, мистика — вот науки масонов. Из алхимиков часто упоминают легендарное имя Гермеса, Трисмегиста, Раймунда Люллия и др.; из теософов и мистиков — Якова Бёме, Сен-Мартена, Пордэча, христианских мистиков Фому Кемпийского, Иоанна Арнота, Иоанна Масона и др. Все это — духовные вожди наших розенкрейцеров. Опираясь на богатую литературу алхимиков и мистиков, масоны с гордым презрением относились к профанским наукам. В актах русских масонов от 1785 г. мы читаем по этому поводу следующее: „Наши мудрые мастера суть одни законные натуры испытатели; они одни могутъ съ безпрекословною истиною утверждать, что они знаютъ натуру въ цѣломъ ея округѣ, понеже наука ихъ вникаетъ во внутреннѣйшая ея и подаетъ имъ безопаснѣйшую руководства нить въ тысящекратномъ лабиринтѣ ея безчисленно различныхъ дѣйствій безопасно выискиваться; все развивать; искусно и твердо загражденные замки ея размыкать и въ центрѣ натуры всѣ въ пространномъ ея царствѣ находящіяся явленія изъяснять и доказывать. Напротивъ, профанскіе физики, такъ называемые натуры испытатели и натуры учители кругомъ скачутъ всегда на поверхности всѣхъ трехъ натуры царствъ, осязаютъ своими руками и

всѣми пятью чувствами произведенія и явленія ея и воображають себѣ, что могуть оныя изъяснить. И для того копять гипотезы на гипотезы, чтобы сокровенныя силы, пружины натуры открыть и сравниваются съ человѣкомъ, который съ завязанными глазами тянетъ отъ переферіи циркула линіи къ средоточію и тысячу кратъ погрѣшаетъ, не могучи попасть въ срѐдоточіе. Прочь съ сими!“

Масоны обладали своей натурфилософией. По её учению, человек — малый мир, микрокосм по своим составным элементам родственен великому миру — макрокосму. Поэтому, в строении природы и человека есть внутренняя, органическая связь, одни явления символизуют другие. Весь мир представляет три сферы, три света: 1) высший, Божественный, где пребывает сам Бог; 2) духовный, где живут ангелы; 3) чувственный, где обитает житель земли, человек; соответственно этим трём сферам, различаются три типа натуры: божеская, духовная и чувственная. Всеми явлениями натуры заведуют соответствующие духи — огня, земли и т. д.; они придают стройное сочетание отдельным явлениям натуры. Основными физическими элементами натуры являются: соль, сера, меркурий; из различных их сочетаний и образуется жизнь природы.

Такова была масонская натур-философия.

Гораздо большим влиянием пользовалась другая сторона масонства — их мистическая философия.

Философия масонов отличалась всеми характерными чертами мистической философии, древней и новой, восточной и западной.

Несмотря на обилие мистических книг и разнообразие мистических учений, можно говорить об определенном остове этих учений, об основном, неизменном ядре мистики. Постараемся выделить это основное содержание мистики, опираясь, главным образом, на сочинения мистика нового времени Сен-Мартена.

Деятельность Сен-Мартена, умершего в 1803 г., совпала со второй половиной XVIII в., но продолжала сохранять свое обаяние и в эпоху мистического идеализма, т. е. в 30-х гг. XIX века. Исходной идеей для Сен-Мартена по-

служило библейское сказание о грехопадении человека, о том, как люди некогда пребывали в раю, потом согрешили и были изгнаны из рая. Это сказание в мистической передаче Сен-Мартена получило своеобразную окраску, — к мысли о грехопадении присоединилась мысль о необходимости возрождения.

Раньше, до грехопадения, человек обитал в высших сферах и имел духовную плоть; он был духовным существом, как создание Божественной эманации. Занимая вершину всех творений, человек был живой связью между Божеством и натурой. Человек был зеркалом, отражающим божественный свет и бросающим уже отраженный свет на натуру. Она тоже была одухотворенной.

После грехопадения человека пала и природа, явилась грубая материя. Человек отпал от Бога, согрешил и лишился прежней духовности; потухло зеркало Божественного света; потускнели природа и душа человека; утратив небесную, духовную одежду, человек стал нуждаться в искусственной, земной; понадобился особый земный язык; раньше мужское и женское начала были слиты между собою, теперь человек разделился на два пола и брак должен восстанавливать утраченное единство. Человек обречен на страдания и несчастья; они очищают его душу, напоминая о необходимости духовного возрождения. Всякому человеку, стремящемуся к духовному возрождению, необходимо сосредоточиться в себе, нравственно воспитать себя. Слезы раскаяния, тихая „умная“ молитва приближают человека к Богу. В глубине своей души найдет человек отблеск того небесного света, которым когда-то горело все его существо. Постоянное стремление человека к нравственному совершенствованию указывает на возможность его. Если человек будет прислушиваться к голосу своей души; если, путем молитвенного созерцания, он сумеет духовно возродить себя, — к нему вернется прежнее блаженство. Человек „совлечетъ с себя ветхаго Адама“ и для души его наступит „великая суббота.“ Душа человека вознесется „горѣ“ и небесные силы встретят её в горнем Иерусалиме, где текут реки чистой, высокой любви. Вместе с челове-

ком возродится и природа; и она обретет покой, свою „великую субботу *).“

Таким образом, основная идея мистической философии сводилась к необходимости нравственного совершенствования. Масонская литература и ставила себе целью указывать пути к нравственному совершенствованию. Христианская любовь трактовалась, как основная добродетель масона.

Краткое изложение масонской этики находим в „Нравоучительном катехизисе истинных франк-масонов“ И. В. Лопухина (переизданном В. Ф. Саводником).

§ 1. Истинный ли ты франкъ-масонъ?

— Мнѣ извѣстны та невидимая и неустроенная Земля, и тѣ воды, на коихъ носился Духъ Великаго Строителя Вселенной при ея сотвореніи.

§ 2. Чѣмъ наипаче отличается истинный Ф. М.?

— Духомъ собратства, который одинъ есть Духъ съ Христіанскимъ.

§ 3. Какая Цѣль Ордена истинныхъ Ф. М.?

— Главная Цѣль его та же, что и Цѣль Истиннаго Христіанства.

§ 4. Какой главный долгъ истиннаго Ф. М.?

— Любить Бога паче всего, и ближняго какъ самого себя, или еще болѣе по примѣру св. Павла, который желалъ даже быть анафема и отлученъ быть отъ Іисуса Христа, ради своихъ братій. Рим. IX. 3.

§ 5. Какое должно быть главное Упражненіе (работа) истинныхъ Ф. М.?

— Послѣдованіе Іисусу Христу.

§ 6. Какія суть дѣйствительнѣйшія къ тому средства?

— Молитва, упражненіе воли своей въ исполненіи заповѣдей Евангельскихъ, и умерщвленіе чувствъ лишеніемъ того, что ихъ наслаждаетъ: ибо истинный Ф. М. не въ иномъ чемъ долженъ находить свое удовольствіе, какъ токмо въ исполненіи Воли Небеснаго Отца.

§ 7. Гдѣ истинный Ф. М. долженъ совершать свою работу?

*) Интересующиеся С.-Мартеном найдут изложение его учения в моей книге „Кн. В. Ѳ. Одоевский“ т. I ч. I.

— Посрединѣ сего Міра, не прикасаясь сердцемъ къ сценамъ его, и въ томъ состояніи, въ которое каждый былъ призванъ. I. Кор. VII. 20.

„Катехизис“ определяет отношение человека к государю, к властям, к церкви, к подчиненным, к врагам, к войне и т. д.

Среди масонов находим людей, искренне и глубоко проникнутых нравственными идеями христианства. Таковы были Шварц, Новиков, Гамалея, которого справедливо называли Божьим человеком, и многие другие.

Всё это вместе с тем видные общественные работники. Масоны сумели выйти из мрака лож и сделать свои идеи принципами общественной деятельности. Во вторую половину XVIII в. масонство сделалось значительной общественной силой.

Понять внутреннюю сущность масонства, разобраться в нем было нелегко. Поэтому очень рано появляются протесты против него. Уже в 60-х гг. XVIII в. находим несколько обличительных статей и стихотворений, направленных против масонов. Таково стихотворение 1765 г. „Изъясненіе нѣсколько извѣстнаго проклятаго сборища франкъ-масонскихъ дѣлъ“, написанное силлабическими стихами:

„Проявились недавно въ Руссіи франкъ-масоны
И творятъ почти явно демонски законы,
Нудятся коварно писать различны маперы,
Чтобъ къ антихристу привесть отъ Христовы вѣры.
. . . .
. . . .
Православныхъ христіанъ мните всѣхъ прельстити,
Чрезъ коварство поймавъ, къ бѣсу уловити,
Не возможетъ желанно обрѣстися вами,
Идите, мѣсто пространно наполните сами.
Хорошее мѣсто тамъ, и первыя ложи
Отведены будутъ вамъ, о масонскія рожи,
Играйте комедію теперь пока живы,
Играть вамъ трагедію вѣчно несчастливы“.

Стихотворение грозит масонам адом, как детям антихриста.

С серьезной критикой масонства выступил анонимный автор книги „Масонъ безъ маски“, изданной у нас в 1784 г. (перевод с французского, но, вероятно, английского происхождения). Ценя масонство в его сущности, автор восстает против примесей, замутивших первоначально чистый источник масонства. В 1790 г. „в Туле“ вышло сочинение: „Изслѣдованіе книги о заблужденіяхъ и истинѣ“ (т. е. С. Мартена). Автор хочет бороться с масонством средствами науки, апеллируя к таким именам, как Ньютон, Галилей, Мопертюи, Бюффон, Лавуазье и др.

Императрица Екатерина тоже приняла участие в обличении масонов. По ее повелению в 1787 г. была издана в русском переводе книга Шарлотты Фон-дер-Реке: „Описаніе пребыванія въ Митавѣ извѣстнаго Калліостра на 1779 годъ и произведенныхъ имъ тамо магическихъ дѣйствій“.

Не довольствуясь этим, сама императрица вооружилась пером, чтобы разоблачать масонов. Ей принадлежат: брошюра „Тайна противо-нелѣпаго общества, открытая непричастнымъ оному“ и три комедии — „Обманщикъ“ (1785), „Обольщенный“ (1785) и „Шаманъ Сибирскій“ (1786). Здесь доказывается, что масоны — или плуты, обманщики, или, в лучшем случае — люди, находящиеся во власти предубеждений. В „Тайне противо-нелепого общества“ довольно остроумно высмеиваются некоторые обряды масонов и их воззрения.

Обладая властью, Екатерина не хотела ограничиться только литературным обличением масонства; уже в ее комедиях есть намеки на то, что такое явление не может быть терпимо. Ей, как женщине с рациональным складом ума, чужда была масонская мистика; кроме того, масонство пугало ее, как сильная организация, вовлекшая в свою работу множество лиц; мрак масонских лож, элементы таинственности в их работе возбуждали ее подозрение; наконец, до нее дошли сведения, что масоны имеют сношения с Павлом Петровичем и замышляют какой-то переворот. Действительно, масоны говорили о теократическом государстве, о небесном царе, правящем миром; рисуя образ идеального монарха, они не скрывали, что Екатерина была

далека от этого идеала; (между прочим, Сен-Мартен отказался посетить Россию, пока трон занимала такая безнравственная императрица). Все это, вместе взятое, заставило императрицу от литературных обличений перейти к открытому гонению против масонства. Суд, учиненный ею над масонами, повел к разгрому всех масонских организаций; Новиков, который казался императрице особенно опасным, был присужден к пятнадцатилетнему заключению в Шлиссельбургской крепости; масонские ложи хотя и не были закрыты оффициальным указом, но были поставлены в невозможность продолжать прежнюю работу. Деятельность масонов замерла.

С воцарением Павла Петровича масонство понемногу стало возрождаться. Павел освободил Новикова, осыпал милостями некоторых масонов, напр., архитектора Баженова. Но... просвет был краток, — в 1799 г. Павлом было издано повеление о закрытии масонских лож (характерное проявление его капризного характера). Указ Павла не вошел, однако, в жизнь. Повторенный в 1802 г. Александром Павловичем, он также не возымел рокового действия.

В александровскую эпоху под влиянием некоторых деятелей западного масонства, русские масоны реорганизуются на новых началах (система Шрёдера и Фесслера). Такова в Петербурге „великая ложа Астрея". В уставе этой ложи обращает на себя внимание § 5, которым Астрея отмежовывается от тех течений масонства, которые раньше вызывали гонение правительства. „Онѣ (т. е. ложи) обязуются", говорится здесь, „не имѣть въ предметѣ работъ своихъ, изысканія сверхъ-естественныхъ таинствъ, не слѣдовать правиламъ т. н. Иллюминатовъ и Мистиковъ, ниже Алхимистовъ, убѣгать всѣхъ подобныхъ несообразностей съ естественнымъ и положительнымъ закономъ, и наконецъ не стараться о возстановленіи древнихъ рыцарскихъ орденовъ". Таким образом делается попытка вернуть масонство к его первоначальному английскому типу. Но масонство и теперь, как и раньше, не было однородным; среди масонов были и легкомысленные люди и искатели правды, вроде Пьера Безухого. Л. Н. Толстой в „Войне и мире" знакомит нас

с этими исканиями, рисует различные типы масонов и дает прекрасное описание их обрядов.

В александровскую эпоху некоторые общественные деятели обнаруживают стремление воспользоваться масонскими организациями для целей политических, — будущие декабристы вошли в масонские ложи, желая использовать их для своих задач, но вскоре убедились в малой пригодности масонского аппарата и завели свои собственные организации (тайные общества).

Среди масонов александровской эпохи были и мистики и деисты. В их составе действовали некоторые масоны екатерининской эпохи — Лопухин, Поздеев, послуживший прототипом для Толстовского Баздеева; из новых масонов-мистиков можно назвать Лабзина, Ковалькова, Невзорова и др.

Мистицизм заметно господствовал над деизмом. Высокий мистический опыт был доступен немногим, но все же, среди мистиков александровского времени были носители чистого мистического идеализма — Чаадаев и Витберг. Первый — друг Пушкина, подпавший под сильное влияние европейской мистики. В работе М. О. Гершензона находим прекрасное изображение душевных мук Чаадаева, той душевной борьбы, которая была пережита им в период усвоения мистики. Второй — знаменитый архитектор, прославившийся неосуществленным планом храма Христа Спасителя на Воробьевых горах. По проэкту Витберга, очень понравившемуся императору, предполагалось построить храм так, чтобы нижняя его часть была в горе, а два верхних яруса — над горой. Нижняя часть, темная, должна была обозначать период исканий человеком истинного света, который падал вниз через стекло с изображением на нем Рождества Христова. Второй ярус — христианский храм, куда ведут ветхозаветные пророки; верхний — мистическое небо, где обитают херувимы и серафимы. Проэкт Витберга не был осуществлен, автор сделался жертвой клеветы и был сослан в Вятку, где познакомился с Герценом, оставившим нам яркую его характеристику. Витберг поражал Герцена своей одухотворенностью; Герцен сумел почувствовать красоту Витберговского мистицизма и сам временно поддался его обаянию.

Рядом с представителями такого высокого, идеалистического мистицизма стояли масоны, впавшие в мистический обскурантизм. К этому вело уже самое отрицание разума и исторических ценностей. Духом протеста против разума и политической свободы проникнуты, напр., сочинения Юнга Штиллинга, пользовавшегося большой популярностью в александровскую эпоху. Таковы его сочинения: „Тоска по отчизнѣ“ и „Угрозъ Свѣтовостоковъ“ в переводе Лабзина; в оригинале это сочинение было известно под заглавием „Der graue Mann“ — „Сѣрый человѣкъ“. Здесь Юнг Штиллинг изображает человека старого, мудрого, одетого во все серое, напоминающего Андреевского „Некто в сером“. У Юнга Штиллинга он — воплощение совести, духовного сознания человека. Те же тенденции сказались и у наших масонов александровской поры; некоторые из них доходили даже до полного обскурантизма. В частности некоторые из них (напр., Поздеев) были крепостниками, доказывая, что человеку нужна не внешняя, а внутренняя свобода.

Мистическое настроение, связанное с масонством, сливалось с тогдашним настроением широких общественных кругов; среди великосветских людей было не мало мистиков (напр., в кружке Татариной). Тем же духом мистического обскурантизма была проникнута деятельность „Библейского общества“, задачей которого, собственно, было распространение Священного Писания. Речь, произнесенная на одном из собраний Библейского общества представителем его Петербургского отдела, митрополитом Серафимом, дышит гневом, направленным против разума и свободы. „Сатана сѣетъ повсюду вольнодумство, невѣріе, ереси, развратъ и, дабы тѣмъ скорѣе и вѣрнѣе успѣть въ предпріятіи своемъ, онъ адскую тьму свою выдаетъ за просвѣщеніе, за высокую доблесть духа... И какой же видимъ мы плодъ отъ сего ученія его? отъ сего просвѣщенія?.. Мы видимъ самовольство, непокореніе власти, самимъ Богомъ для блага общества установленной; видимъ крамолы, бунты, междоусобія, убійства, кровь, слезы, рѣками текущія; все сіе видимъ мы здесь, на земли, а тамъ, въ вѣчности! тамъ уго-

товляется рабамъ и послѣдователямъ его червь неумирающій, огнь неугасающій, плачъ и скрежетъ зубомъ".

В подобном настроении общества правительство могло найти опору для своей борьбы с либеральными течениями мысли.

Правительственная политика александровской эпохи носила характер извращенной религиозности. Это было время господства Священного Союза, созданного для борьбы с своеволием народов. Священные начала, якобы положенные в основание Союза, на деле приняли форму обычной политической реакции с оттенком своеобразного мистического обскурантизма. Такие деятели, как кн. Голицын, Рунич, Магницкий пытались приостановить свободное развитие разума и науки и подчинить всю духовную жизнь узко-понятой вере. Министерство Народного Просвещения слилось с министерством духовных дел; при нем возник „ученый комитет", не пропускавший книг, вредных в религиозном и политическом отношении. Комитету ставилась задача — урегулировать отношения между верою, ведением и властью.

Магницкий в Казани, Рунич в Петербурге боролись с свободой преподавания и насаждали лицемерное благочестие в высшей школе. Тот же режим давал себя знать повсюду. Н. И. Пирогов в „Записках старого врача" дает картину московского университета в эти годы. В клинике профессора Мудрова, по его словам, и в анатомическом театре Лидера на стенах были распятие и божественные надписи. В клинике, при входе, вделан в стену крест с надписью: per crucem ad lucem. Несколько далее — другая надпись: Medice, cura te ipsum. В окнах анатомического театра красовались слова огромными буквами: γνῶθι σεαυτόν (познай самого себя). В анатомической аудитории, вверху, у самого потолка надпись: „Руцѣ твоя создаста мя и сотвориста мя, вразуми мя, и научуся заповѣдемъ Твоимъ" и т. п.

Даже представители чистой науки старались иногда подделываться под господствующий дух благочестия. Религиозная символика вносилась в такую науку, как геометрия, — гипотенуза, например, определялась таким образом: „Ги-

потенуза въ прямоугольномъ треугольникѣ есть символъ срѣтенія правды и мира, правосудія и любви, чрезъ ходатая Бога и человѣковъ, соединившаго горнее съ дольнымъ, небесное съ земнымъ".

Цензора выискивали дух вольнодумства всюду, где могли. Даже В. А. Жуковский — эта воплощенная благонамеренность и благочестие подвергался гонению со стороны цензуры. Цензор Красовский, запрещавший печатать любовные стихотворения в постные дни, прославился своими замечаниями на стихотворение Олина, (перевод „Стансовъ къ Элизѣ" Вальтера Скотта).

1) „Улыбку устъ твоихъ небесную ловить"... пишет поэт.

— Слишкомъ сильно сказано, пишет в ответ Красовский, — женщина недостойна того, чтобы улыбку ея называть небесною.

2) „И молча на тебѣ свои покоить взоры"...

— Тутъ есть какая-то двусмысленность.

3) „И поняла, чего душа моя искала"...

— Надобно объяснить, чего именно, ибо здѣсь дѣло идетъ о душѣ.

4) „Что въ мнѣньи мнѣ людей? Одинъ твой нѣжный взглядъ,
Дороже для меня вниманья всей вселенной"...

— Сильно сказано; къ тому-жъ во вселенной есть и цари, и законныя власти, вниманіемъ которыхъ дорожить должно.

5) „О, какъ бы я желалъ пустынныхъ странъ въ тиши
Безвѣстный близь тебя къ блаженству пріучаться"...

— Такихъ мыслей никогда разсѣвать не должно; это значитъ, что авторъ не хочетъ продолжать своей службы государю для того только, что-бы всегда быть съ своею любовницею; сверхъ сего къ блаженству можно только пріучаться близь Евангелія, а не близь женщины.

6) „О, какъ бы я желалъ всю жизнь тебѣ отдать!“...

— Что же останется Богу?

7) „У ногъ твоихъ порой для пѣсней лиру строить“...

— Слишкомъ грѣшно и унизительно для христіанина сидѣть у ногъ женщины.

8) „И на груди твоей главу мою покоить“...

— Стихъ чрезвычайно сладострастный!..

9) „Тебѣ лишь посвящать, разлуки не страшась,
Дыханье каждое и каждое мгновенье,
И сердцемъ близь тебя, другъ милый, обновясь“...

— Всѣ эти мысли противны духу христіанства, ибо въ Евангеліи сказано: кто любитъ отца своего или мать паче Мене, тотъ нѣсть Мене достоинъ.

Фаддей Булгарин, и тот жаловался, что цензора почитали оскорблением для веры выражения — ангельская улыбка, небесный взгляд, ради Бога и т. д. Даже папская цензура не позволяла себе итти такъ далеко в защите благочестия, прибавляет он.

Вот какие формы принял наш пиэтический обскурантизмъ в приложении к конкретным вопросам общественной жизни. Никогда, быть может, столь часто не произносилось всуе имя Бога, как теперь.

Мы познакомились с эволюцией русского масонства вплоть до 20-х гг. XIX в.

20-ые годы оказались роковыми для судеб нашего масонства. И до этого времени правительственная власть заносила свою руку на масонов. Чувствуя опасность, они старались подчеркнуть свою лояльность. Не случайно в 1816 г. был издан перевод старой книги (1779 г.) Карла фон-Плюменека „Вліяніе истиннаго свободнаго каменщичества во всеобщее благо государства“.

Но все эти меры предосторожности оказались недействительными. Указом Александра I от 1822 г. масонские ложи были закрыты вместе с другими тайными обществами.

В 1826 г. запрещение было повторено. Стимулом для принятия такого решения послужило опасение, что масонские ложи могут быть вредны в политическом отношении. То была пора революций: революции в Испании и Греции, бунт в Семеновском полку и, наконец, востание декабристов.

Запрещение лож в указе 1822 года мотивировалось так: „Безпорядки и соблазны, возникшіе въ другихъ государствахъ отъ существованія разныхъ тайныхъ обществъ, изъ коихъ иныя подъ наименованіемъ ложъ масонскихъ, первоначально цѣль благотворенія имѣвшихъ, другія, занимаясь сокровенно предметами политическими, впослѣдствіи обратились ко вреду спокойствія государствъ и принудили въ нѣкоторыхъ сіи тайныя общества запретить.“ Въ виду этого существующие ложи закрываются, учреждение новых не допускается, в чем члены лож должны дать подписку, а отъ лиц, находящихся на государственной службе, потребовать подписку о непринадлежности к тайным обществам; „нежелающіе же дать подписку должны быть удалены со службы.“

При императоре Николае Павловиче от всех чиновников, от профессоров, даже от студентов требовалась подобная подписка.

Оффициальное существование масонства прекратилось в 1822 г., но фактически некоторое время оно должно было существовать в скрытом виде: нельзя было оборвать сразу такую сложную и богатую жизнь; да и сами масоны не желали прекращать своей деятельности, питая отчасти надежду на возможность отмены запрещения. В документе, относящемся к сентябрю 1827 года и принадлежащем „Великой провинциальной ложе,“ говорится о желательности во что бы то ни стало продолжать масонскую работу.

В 30-х гг. XIX в. масонство, несомненно, еще было. Писемский в своем романе „Масоны“ изображает именно эти годы в жизни масонства, говоря между прочим о попытках масонов привлечь к себе народные массы. И это было довольно рационально, — их проповедь могла иметь успех в народе.

В 40-х — 50-х гг. масонство все еще теплилось где-то; потом следы его теряются, и к середине XIX в. масонство погасло совершенно.

Однако события 1905—6 гг. заставили вновь говорить о возможности возрождения масонства, — одни говорили об этом с опасением, другие с надеждой. Реакционеры боялись возрождения масонства, как вредной политической силы; реакционные органы печати, связывая успехи политических партий, им неугодных, в частности и партии народной свободы, с масонскими организациями, старались обличать их революционные тенденции. Появились книги, направленные против масонства: „Социализм“ Генца, „Франкмасонство и государственная измена“ Бутми и др. Другие, наоборот, видели в масонстве благодетельный общественный фактор, и надеялись даже добиться от Столыпина его легализации, основываясь на манифесте 17 октября. Один из сотрудников „Русского Слова“ (1908 г. № 290) напечатал интервью с московскими масонами. По его словам, в Москве уже было 13-14 лож разных систем.

Но и опасения и надежды оказались преждевременными. Вскоре последовали репрессии; о возрождении масонства в широком масштабе не могло быть и речи.

Максим Максимович Ковалевский в № 241 „Русских Ведомостей“ за 1907 г. написал сочувственную статью о масонстве; Александр Амфитеатров в газете „Современник“ (1906 г., № 77) тоже выступил на защиту масонов, которых, как он доказывал, было уже не мало в России. Действительно, есть основание думать, что некоторые из наших современников принадлежат к масонству. Мы имеем даже оффициальный отчет о масонском конгрессе (1906 г.) в Париже, где участвовал и представитель русского масонства. Европейские масоны внимательно следили за русским политическим движением, и на конгрессе приветствовали русского собрата, как деятеля, принимавшего участие в социальном строительстве России.

Подводя итоги масонскому движению, мы должны вспомнить лучший период в его жизни.

Масонство было сложным идейным движением. Несмотря на всю эту сложность, несмотря на всё разнообразие систем, в масонстве была известная основа, которая объединяла масонов, и которой они, в конце концов, наиболее дорожили.

Расцвет нашего масонства падает на вторую половину XVIII в., особенно на 80-ые годы.

Зарождение интеллигенции, издание общественного мнения, как независимой силы, сплочение интеллигентных сил для планомерной общественной работы, — все это в значительной степени было создано масонскими организациями.

Вольтерьянцы, руссоисты составляли рассыпчатую массу, кружковой жизни у них не было; масоны составляли массу организованную; выйдя из своих лож на широкий простор жизни общественной, они положили начало дружной работе интеллигенции, дали известную спайку общественным элементам того времени. По своей идейной сущности масонство было одним из самых значительных умственных движений эпохи.

В одном рукописном сборнике очень верно определена идейная сторона масонства: „Мнѣнія разныхъ братій и высшей цѣли ордена столь разнообразны, что описать оныя во всѣхъ оттѣнкахъ ихъ такъ же трудно, какъ многоразличную зелень полей, луговъ и лѣсовъ, когда весенній вѣтръ навѣваетъ на нихъ тѣни облаковъ, или какъ мнѣнія людей о высочайшемъ благѣ... Довольно, что всѣ вообще признаютъ цѣлію приближеніе человѣка къ нѣкоторому образу совершенства, не говоря, есть ли то состояніе первозданной славы и невинности, или преобразованіе Христа, или тысящелѣтнее царство, или глубокая мудрость; въ семъ ли мірѣ то совершается, или уже по ту сторону гроба. Каждый стремится къ совершенству, какъ онъ только умѣетъ, ибо иначе быть сему не можно, по любезнѣйшему образу своего воображенія.“

Вотъ как сами масоны понимали сущность своего учения.

Еще Лессинг правильно сказал, что можно быть масоном, не будучи масоном.

Ряд других идейных течений в России находится в несомненном духовном родстве с масонством, таковы — идеа-

листическая философия 20-х гг., мистический и философский идеализм 30-х гг. и, наконец, толстовство. По удачному выражению П. Н. Милюкова толстовство—это масонство нового времени и наоборот, масонство это — толстовство XVIII в.

Конечная цель масонов — любовное единение людей — является заветным идеалом и для нашей эпохи. Масонство — временная форма вечных стремлений человечества.

Антагонизм между наукой и верой — явление не новое. Масоны и мистики, как мы видели, относились к науке подозрительно, — в лучшем случае наука трактовалась ими, как „любопытное“ знание, по большей же части в ней видели начало опасное, разрушающее чистоту веры. Тем не менее наука существовала.

Рядом с философией веры (масонство, мистика) существовала философия разума, покоящаяся на научных основаниях.

В 1-ю половину XVIII в. выдвигается такой гениальной представитель русской науки, как Ломоносов. Это не только ученый — специалист, но и мыслителъ, философ, представитель определенного научного миропонимания. К счастью для русской науки, на заре ее истории появился гениальный человек, способный охватить сложное содержание европейской науки и приспособить её к условиям русской жизни.

Личность богато-одаренная, Ломоносов отличался широтой душевного размаха, — для него не существовало никаких трудностей и преград, не было глубин, в которые он не заглядывал бы смело и дерзновенно.

Отличительной чертой его научного мышления было соединение „вольного философствования“ с твердой преданностью истинно-научным принципам. В философском отношении Ломоносов не был самостоятелен, — он учился у западных философов, Вольф и отчасти Лейбниц — его учителя.

Вольф стремился в своей философской системе охватить самые разнообразные области знания, синтезировать дедукцию и индукцию, примирить веру и знание, связать

науку с жизнью. Такое миропонимание особенно подходило к условиям нашей русской жизни; те же задачи стояли и перед Ломоносовым. Первый русский ученый, обладая энциклопедизмом, стремился овладеть научным знанием, как единым целым. Ломоносов мечтал о создании „Системы натуральной философии“. Правда, такой „Системы“ он не написал, но самая мысль о ней говорит о том, как много философских устремлений было в душе нашего ученого. Его „вольное философствование“ было соединено с научным опытом, построено на „достоверном искусстве“.

В предисловии к переведенной им „Вольфманской экспериментальной физике“ Ломоносов говорит: „Нынѣ ученые люди, а особливо испытатели натуральныхъ вещей, мало взираютъ на родившіеся въ одной головѣ вымыслы и пустыя рѣчи, но больше утверждаются на достовѣрномъ искусствѣ“. Это „достовѣрное искусство“ приводит Ломоносова к попытке создания целой корпускулярной философии, которой можно было бы заменить прежние метафизические представления о „таинственныхъ субтильныхъ матеріяхъ“. Соединение „вольного философствования“ с научным реализмом—первая черта, характеризующая Ломоносова.

Второй его задачей (как и для Вольфа) было примирение науки и веры. Науки боялись, как опасного новшества. Ломоносов выступил на защиту ее автономии, доказывая, что наука не исключает веры. Это две различные области, которые должны быть размежеваны. „Правда и вѣра, — писал Ломоносов, — суть двѣ сестры родныя, дщери одного Всевышняго Родителя, — никогда между собою въ распрю придти не могутъ, развѣ кто изъ нѣкотораго тщесловія и показанія своего мудрованія на нихъ вражду всклеплетъ“. Природа, объект науки, это — одна книга, которую Создатель дал роду человеческому, а святое писание — другая. В книге природы ученый открывает „красоту многообразныхъ вещей, и удивительную различность дѣйствій и свойствъ, чуднымъ искусствомъ и порядкомъ отъ Всевышняго устроенныхъ и расположенныхъ“.

Ломоносов ничем не хотелъ поступиться из области науки.

В религии он ценил прежде всего этику, сущность христианского учения, а не внешнюю обрядовую сторону. В письме „О размноженіи и сохраненіи россійскаго народа“ Ломоносов пишет следующее: „Говѣть слѣдуетъ больше духомъ, нежели брюхомъ“ и великий пост проводить „въ истинныхъ добродѣтеляхъ, трудахъ обществу полезныхъ и Богу любезныхъ“. Нужно учением вкоренить всем в мысли, „что Богу пріятнѣе, когда имѣемъ въ сердцѣ чистую совѣсть, нежели въ желудкѣ цынготную рыбу; что посты учреждены не для самоубійства вредными пищами, но для воздержанія отъ излишества; что обманщикъ, грабитель, неправосудный, мздоимецъ, воръ и другими образы ближняго повредитель прощенія не сыщетъ, хотя бы онъ вмѣсто обыкновенной постной пищи въ семь недѣль ѣлъ щепы, кирпичъ, мочало, глину и уголье, и большую бы часть того времени простоялъ на головѣ вмѣсто земныхъ поклоновъ. Чистое покаяніе есть доброе житіе, Бога къ милосердію, къ щедротѣ и къ люблѣнію нашему преклоняющее. Сохрани данныя Христомъ заповѣди, на коихъ весь законъ и пророкъ висятъ: Люби Господа Бога твоего всѣмъ сердцемъ и ближняго, какъ самъ себя“...

Естественно, что Ломоносов во многом расходился с тогдашними оффициальными представителями русской церкви. Он горячо восставал против „хулителей науки“, против таких невежд, как о. Пахом, которого Ломоносов урезонивалъ примерами восточных учителей церкви.

„Василій, Златоустъ, церковные столпы,
Учились долѣе, какъ нынѣшни попы.
Гомера, Пиндара, Демосѳена читали
И проповѣдь свою ихъ штилемъ предлагали,
Натуру общую всей протчей твари мать,
Небесъ, земли, морей старались испытать,
Дабы Творца чрезъ то по мѣрѣ силъ постигнуть,
И важностью вещей сердца людей подвигнуть,
Не ставили за стыдъ изъ басенъ выбирать,
Чѣмъ къ праведнымъ дѣламъ возможно преклонять“.

Но св. Синод смотрел на дело иначе. В 1757 г. например, Синод ходатайствовал о том „дабы никто отнюдь ничего писать и печатать, какъ о множествѣ мiровъ, такъ и о всемъ другомъ, вѣрѣ святой противномъ и съ честными нравами несогласномъ, подъ жесточайшимъ за преступленiе наказанiемъ, не отваживался“.

Ломоносов отваживался заниматься теми областями науки, которые Синод объявил запретными. Он всячески доказывал, что наука не противоречит вере. Нельзя Божескую волю „вымѣрить циркуломъ“, писал Ломоносов,—но, с другой стороны, было бы нелепо „по псалтирѣ“ учиться астрономии и химии. „Физики, математики, астрономы и прочiе изъяснители божественныхъ въ натуру влiянныхъ дѣйствiй суть таковы, каковы въ этой книгѣ (т. е. въ св. писанiи) пророки, апостолы и церковные учители“. Ломоносов требует, чтобы духовенству не позволяли „привязываться къ ученiямъ, правду физическую для пользы и просвѣщенiя показующимъ“, „а особливо не ругать въ проповѣдяхъ“. Итак, он был защитником науки против ее хулителей.

Третья черта, характерная для Ломоносова—стремление выдвинуть прикладное, практическое значение науки.

И здесь он пошел по стопам Вольфа, который стремился сделать науку и приятной и полезной. Поднявшись на высоты философского парения, Ломоносов озирал оттуда обширную еще девственную русскую равнину и видел, какие грандиозные задачи предстоят русскому ученому: нужно было поднять русскую культуру; нужды страны были неисчислимы, права науки оставались неукрепленными в общенародном сознании.

Проповедуя одно о необходимости широкого распространения знания, Ломоносов первый подавал тому пример. Ему хотелось всюду поспеть, хотелось одному мыслить за многих, он занимался и популяризацией науки и некоторыми прикладными ее областями. Без применения науки к русской жизни, как думал Ломоносов, невозможны никакие успехи. „О, вы, щастливыя науки! — восклицает Ломоносов, —

Прилѣжны простирай же руки
И взоръ до самыхъ дальнихъ мѣстъ.
Пройдите землю и пучину,
И степи, и глубокій лѣсъ,
И нутръ Рифейскій и вершину,
И саму высоту небесъ".

Россию Ломоносов представлял себе, как просвещенное культурное государство, сильное не внешним могуществом, а правдой гражданских взаимоотношений. Он не решал сложных вопросов о форме правления, о социальном равенстве, но заботился о просвещении, о справедливости и законности в гражданских отношениях.

От „судій земныхъ" и „державныхъ главъ" поэт ждет водворения законности, правды и гуманности.

Законы нарушить святые
Отъ буйности блюдитесь вы
И подданныхъ не презирайте,
Но ихъ пороки исправляйте
Ученьемъ, милостью, трудомъ.
Вмѣстите съ правдою щедроту,
Народну наблюдайте льготу, —
То Богъ благословитъ вашъ домъ."

Ломоносов, как и другие поэты и писатели XVIII в., много писал о войне, о победах и победителях, но все же блеску мишурной славы он предпочитал огромную, но величавую башню мира, „возлюбленную тишину", при которой только и мыслима культурная работа. Он молит о том, „да всѣхъ глубокій миръ питаетъ; желѣзо браней да не знаетъ, служа въ трудѣ безмолвныхъ сёлъ." На эту мирную культурную работу Ломоносов обращал наибольшее внимание. Среди нужд, подлежащих удовлетворению Ломоносов на первое место ставил нужды простого народа, русского крестьянства, которые ему — крестьянину, были особенно близки.

Ряд его произведений должен был осветить различные стороны народной жизни; он думал писать: „о исправле-

нія земледѣлія", „о исправленіи и размноженіи ремесленныхъ дѣлъ и художествъ", „о лучшихъ пользахъ купечества", „о лучшей государственной экономіи", „о исправленіи нравовъ и о большемъ народа просвѣщеніи", „о размноженіи и сохраненіи народа россійскаго". Здесь он останавливается на положении крепостных крестьян, ратуя за облегчение их экономического и правового положения, требует упорядочения солдатских наборов, уменьшения податного бремени, правильной постановки народной медицины и горячо говорит о необходимости просвещения народа.

С чувством горькой обиды за русский народ писал Ломоносов о тех препятствиях, которые стояли на пути крестьянских детей к образованию. „Европейскія государства открываютъ свободный доступъ всѣмъ даже въ высшія учебныя заведенія, а у насъ въ Россіи, при самомъ наукъ начинаніи, уже сей источникъ регламентомъ по 27-му пункту запертъ, гдѣ положенныхъ въ подушный окладъ въ университетъ принимать запрещается. Будто бы сорокъ алтынъ толь великая и казнѣ тяжелая была сумма, которой жаль потерять на пріобрѣтеніе ученаго природнаго россіянина и лучше выписывать".

В будущем Ломоносову рисовалась грандиозная картина, когда Россия станет вполне культурной страной. Россию, свою „возлюбленную мать" он мыслил, как величавую царицу, гордую, полную сознания своих сил. Обращаясь к живописцу, который должен был изобразить портрет России, он говорит:

„Изобрази ей возрастъ зрѣлой,
И видъ въ довольствіи веселой,
Отрады ясность ко челу
И вознесенную главу".

Ломоносов — первый русский ученый европейского типа, оправдавший в глазах Европы право России стать в ряду других культурных стран.

Середина и вторая половина XVIII в. обогатились новым притоком европейских идей. Таково учение Декарта и его последователей и особенно идей, шедших с велико-

британских островов через Европу в Россию, идеи так называемой эпохи просвещения.

Эпоху просвещения можно делить на два главных периода. Первый обнимает собою годы, когда мысль философов не приняла еще радикального оттенка.

Вольтер с его деизмом в области философской и Монтескье с его преклонением перед английским политическим устройством в области социально-политической — вот два учителя, характерные для этого периода. Второй период отмечен уже бо́льшим радикализмом: Вольтера сменяет Гольбах и Гельвеций, Монтескье — Руссо с идеей народного суверенитета.

Просветительные идеи вызывают и у нас движение философской мысли, порождают течение, получившее название „вольтерьянства". Современники связывали это движение по-преимуществу с именем Вольтера, но, конечно, не он один участвовал в создании рационалистической философии. Увлечение Вольтером было широко распространено. Сама императрица может считаться вольтерьянкой; она чтила Вольтера и других французских философов XVIII в., с некоторыми из них переписывалась и оказывала им знаки своего расположения. Даламбер, напр., приглашался ею в качестве воспитателя Павла Петровича, Дидро был в Петербурге и беседовал с императрицей. Примеру императрицы следовала и знать. Увлечение русских Вольтером бросалось в глаза иностранцам. „Фернейскій патріархъ, — пишет Венецианец Казанова, — былъ въ ихъ глазах альфа и омега всякаго знанія и всякой премудрости".

Сочинения французских философов выписывались в великом множестве и усиленно переводились. Так, кн. Голицын перевел книгу Гельвеция и посвятил её императрице; Херасков, Рахманинов, Веревкин и др. также работали над переводами.

Издавались и извлечения из сочинений французских мыслителей под названием: „Дух Вольтера", „Духъ Гельвеція". Наряду с печатными изданиями большое распространение получают и рукописные сочинения. Круг русских вольтерьянцев был весьма значителен: к нему принадле-

жали не только представители дворянства, но и чиновники, люди духовного звания, купцы и т. п.

В многочисленной и пестрой толпе русских вольтерьянцев XVIII в. можно различать три главных типа.

В первую очередь идут легкомысленные нигилисты вольтерьянства. В самой Франции в великосветских салонах, где так много говорили о философии, отношение к ней очень часто было поверхностно.

Философией играли, как жонглеры красивым мячиком; ценили не серьезные мысли, а остроумные выражения и резкие выходки. Таких беспардонных отрицателей было много и в русском обществе. Обличители вольтерьянства обыкновенно имели в виду именно таких птиметров, которые, быть может, и не читали Вольтера, но с чрезвычайной решительностью вступали на путь отрицания. К ним вполне применима характеристика В. О. Ключевского: „Потерявъ своего Бога, заурядный русскій вольтерьянецъ не просто уходилъ изъ его храма, какъ человѣкъ, ставшій въ немъ лишнимъ, а подобно взбунтовавшемуся дворовому наровилъ передъ уходомъ набуянить, всё перебить, исковеркать и перепачкать“. Совершенно понятно, что малокультурный человѣк под наплывом новых идей терял душевное равновесие, и эксцессы были неизбежны.

Вольтерьянцы второго типа были уже непосредственно знакомы с французскими философами, но делали их идеи руководящими принципами своей жизни. Это — вольнодумцы и скептики, эпикурейцы, стремившиеся построить свою жизнь на началах красивой чувственности. Одним из таких вольнодумцев был кн. Н. Б. Юсупов, которому Пушкин посвятил известное стихотворение; им интересовался и Герцен (причислив и своего отца к этой категории людей). „Иностранцы дома, иностранцы в чужих краях“, — сказал о них Герцен: „праздные зрители испорченные для России западными предразсудками, для Запада русскими привычками, они представляли какую-то умную ненужность и терялись в искусственной жизни, в чувственных наслаждениях и в нестерпимом эгоизме“. „Забав и роскоши дитя“, такой вольтерьянец вел эгоистическую жизнь; сидя

в вольтеровском кресле с книгой французскаго писателя в руках, он испытывал приятные душевные эмоции, может быть даже искренно волновался, но вычитанные идеи не претворялись у него в жизненные принципы. Такой вольтерьянец не умел перебросить моста между книгой и жизнью; он прекрасно чувствовал себя на нейтральной полосе между западной культурой и русским рабством. Это очень характерный тип межеумка, человека лишь отвлеченно усвоившего идеи просвещения, но не проводившего их в жизнь.

Рядом стоит третий и самый значительный в идейном отношении тип вольтерьянца. Это — человек, уже сознательно усвоивший идеи века и сделавший их своими руководящими началами. К числу их относится, напр. Радищев.

Современники причисляли к вольтерьянцам и последователей Руссо. Но правильнее отделять вольтерьянство от руссоизма. Существенная разница между этими идейными течениями заключается в самом базисе их философии: в основе вольтерьянства лежит философия разума, тогда как руссоизм опирается на чувство и интуицию. Да и социальные идеи руссоизма не те, что в вольтерьянстве. К Руссо и относились в России не так, как к Вольтеру. Императрица Екатерина II, несомненно, вольтерьянка, в 1763 г. издает указ, воспрещающий ввоз в Россию некоторых книг, среди них значится „Эмиль“ Руссо. „Новая Элоиза“ была переведена у нас впервые в 1769 г., „Эмиль“ — в 1779 г., „Исповѣданіе“ Руссо — в 1797 г. Таким образом, 70-ые, 80-ые, 90-ые годы — время появления у нас руссоизма, тогда как вольтерьянство, расцветшее в екатерининскую эпоху, было известно уже при Елизавете Петровне. У Руссо были свои поклонники и почитатели как среди знати, так и в других слоях общества. Граф К. Г. Разумовский, графы Орловы наперерыв предлагали Руссо поселиться в их имениях: кн. А. М. Белосельский и гр. Гр. Орлов переписывались с Руссо, фрейлина В. Головина зачитывалась „Новой Элоизой“; по „Новой Элоизе“ многие молодые люди строили свою жизнь; по рецепту романов Руссо об'яснялись в любви влюбленные.

Е. М. Саковнина, потерявши своего отца, с горя уехала в деревню, поселилась в крестьянской избе и захватила с собой вместе с библией и Руссо. А. И. Тургеневу чтение „Новой Элоизы“ доставлял наслаждение; Е. А. Протасова, живя в захолустном уголке, скрашивала свой досуг чтением „Новой Элоизы“; Жуковский называл Руссо наставником и советовал читать его Свечиной и другим девушкам, находившимся под его влиянием; но М. А. Протасова не скоро узнала о Руссо от Жуковскаго. Последний, сильно охладевший к Руссо, долго не давал его в руки М. А. Протасовой, боясь, чтобы пылкий женевец не подействовал опасно на настроение его воспитанницы. Но Мария Андреевна все же прочла „Новую Элоизу“ и пришла от нее в восторг. И Новиков называл Руссо „образцом главнейшей в наше время мудрости“. Через сентиментальные повести, романы и драмы дух руссоизма впитывался массами.

В русском руссоизме можно различать два направления. Можно говорить 1) о руссоизме мечтательном или сентиментальном и 2) о руссоизме критическом. Первый, получивший большее распространение, выражался в повышенной чувствительности, в мечтательном преклонении пред „натурой“ и в розовых мечтах о золотом веке; второй соединялся с известным комплексом социальных и политических идей, и побуждал к критическому отношению к жизни. Очень значительным было влияние Руссо также и в области идей педагогических.

Вольтерьянство, руссоизм и масонство — вот основные идейные течения века. Ряд больших проблем встал перед русскими людьми; речь шла о таких кардинальных вопросах, как материя и дух, Бог, человек в его отношениях к Богу, принципы морали и т. д. Все старые понятия должны были претерпеть существенные изменения. Пусть русские люди того времени не пришли к вполне законченным результатам, но все же движение мысли было чрезвычайно сильным: оно взволновало умы. Епископ Платон так писал в одной из своих проповедей: „Кажется никоторый вѣкъ столько не былъ нещастливъ самомнительною и дерзостною ученостію, сколько нынѣшній... Никогда столь смѣло не

было разсуждаемо и говорено о вещахъ вѣры святѣйшихъ. Таинственныя истины кладутся на слабѣйшіе вѣсы разсудка человѣческаго. Едвали какой разговоръ почитается сноснѣе; или еще пріятнѣе, какъ тотъ, въ которомъ съ посмѣяніемъ перетолковываются установленія церкви, преданія древнѣйшихъ вѣковъ, дражайшій залогъ нашихъ почтеннѣйшихъ предковъ". Проповедник напоминает, что вера не может быть измеряема сосудцем ума, и что она служит опорой „совѣсти обитающія во внутреннихъ изгибахъ человѣческаго сердца", и „правилъ совершенной справедливости". Таких обличений было немало; они указывают на то, что новое умственное движение столкнулось с традиционными понятиями.

Вольтерьянство провозгласило авторитет разума, руссоизм и масонство также говорили о духовной мощи человека; XVIII в. был преисполнен веры в человека, как строителя жизни. Это вело даже к известному антиисторизму. Человек становится как бы центром вселенной, мерилом вещей, главным агентом, созидающим жизнь. Вместе с этим растет значение того абстрактного целого, которое именуется человечеством. Отсюда дух космополитизма, получивший большое распространение в XVIII в.

У нас Карамзин, как автор „Писем русского путешественника" (1790 г.), является проповедником космополитических, общечеловеческих идей. „Все народное ничто передъ человѣческимъ", писал он: „Главное дѣло быть людьми, а не славянами. Что хорошо для людей, то не можетъ быть дурно для русскихъ; и что англичане или нѣмцы изобрѣли для пользы, выгоды человѣка, то — мое, ибо я — человѣкъ". „Путь образованія или просвѣщенія одинъ для народовъ; всѣ они идутъ имъ вслѣдъ другъ за другомъ". Карамзин выступает также религиозным защитником преобразований Петра Великаго и все нападки на Петра („жалкія Іереміады") считает или шуткой или плодом неосновательного размышления.

Вскоре однако центробежное начало встретилось с центростремительным; рядом с увлечением космополитическими идеями растет тяга к своей собственной народности. Чув-

ство народности, получившее выражение в известных идеологиях, было как-бы психологической спайкой между группами, социально и экономически разобщенными.

Уже в XVIII в., особенно во второй его половине можно констатировать сильное развитие идей националистическкго характера. Причин для их развития было достаточно: кроме общего стремления русских остаться самобытными, развитию националистическкго настроения способствовало и зрелище Европы, которая многих не удовлетворяла, и несправедливые нападки европейцев на Россию (как напр., аббата Шаппа, Леклерка, Левека).

Императрица Екатерина уже примкнула к этому движению, но она скорее защищала свои права, чем национальные интересы страны. В своих „Запискахъ касательно Россійской имперіи“ Екатерина доказывает, что просвещенный абсолютизм имеет корни в историческом прошлом России.

Другое дело — Новиков или Щербатов. Издание Новикова „Древняя Россійская Вивліоѳика“ (1773—1775) имеет научное значение, но в ней выдвигается „великость духа“ наших предков. Не идеализируя народности, Новиков умел указать то, что было ценного в нашей истории. Кн. Щербатов восставал против „повреждения нравов“ в екатерининской России; Болтин, предтеча будущих славянофилов, писал: „Съ мнимымъ просвѣщеніемъ насадилися въ сердцахъ нашихъ предубѣжденія, новыя страсти, слабости, прихоти, какъ предкамъ нашимъ были неизвѣстны: погасла въ нихъ любовь къ отечеству, истребилася привязанность къ отеческой вѣрѣ, обычаямъ и пр.“ Некоторые из наших националистов XVIII в. высказывали идеи, сделавшиеся позже руководящими для славянофилов. Сравнивая Европу с Россией, они говорили, что Россия — страна, молодая, у нас много недостатков, но сама молодость наша уже говорит за то, что мы сумеем избежать ошибок запада и пойдем вперед своим собственным путем. „Если въ Европѣ прежде насъ начали жить, — писалъ Фонвизинъ, — то, по крайней мѣрѣ мы, начиная жить, можемъ дать себѣ такую форму, какую хотимъ, и избѣгнуть тѣхъ неудобствъ и золъ,

которыя здѣсь вкоренились. Nous commençons et ils finissent. Я думаю, что тотъ, кто родится, посчастливѣе того, кто умираетъ".

Когда в одном термине мы стремимся обобщить содержание известного общественного течения или литературного направления, то мы должны помнить, что этот термин в сущности не покрывает собою всего реального содержания данного течения или направления. В действительности мы видим, как эти течения или направления переплетаются между собою. Они существуют одновременно. Их взаимодействие — факт неизбежный во всяком живом процессе, а если прибавим к этому жизнь отдельных лиц, которые в той или иной степени усваивают идейные настроения, то тут разнообразия окажется еще больше. Конечно, в отдельных случаях можно наблюдать, как человек становится определенно под знамя одного только течения или направления. Были люди, которые жили и умерли вольтерьянцами, или были люди, которые от начала до конца оставались последовательными масонами. Но чаще мы наблюдаем другое. Именно, мы видим, что мировоззрение людей в их живой сущности образуется из целого конгломерата идей. Чаще всего человек составляет себе собственное мировоззрение, непохожее на ту абстракцию, которую мы изучаем и имеем право изучать, как результат обобщения. Это свое собственное мировоззрение устанавливается или эклектически, путем чисто внешнего механического сцепления идей, или же синтетически, когда человек органически впитывает в себя отдельные элементы и сживается с ними, как с частью своего духовного существа. Конечно, как и всегда, в XVIII веке эклектиков было гораздо больше, чем синтетиков. Но именно синтетическое мировоззрение характеризует всех самых сильных представителей нашей мысли XVIII века.

Чтобы почувствовать, как люди XVIII века усваивали и переживали сложный комплекс идей своей эпохи, для того, чтобы перед вами встал живой субъект этих переживаний, я думаю остановиться на А. Н. Радищеве, авторе известного сочинения „Путешествіе изъ Петербурга въ Москву". Как раз в нем мы увидим типичное соединение

нескольких идейных настроений тогдашней эпохи. Когда-то „Путешествие“ Радищева было книгой запретной. Теперь же в вашем распоряжении имеется несколько изданий. Как на одно из лучших можно указать на издание, вышедшее под редакцией Щеголева и Сильванского. Оно выполнено по рукописи „Путешествия“, тщательно изученной Щеголевым. В его статье вы найдете подробное описание самой рукописи, хранящейся, или по крайней мере хранившейся в государственном архиве. Существуют еще издания сочинений Радищева (конечно и „Путешествия“) под редакцией В. В. Каллаша, затем под редакцией А. К. Бороздина и И. И. Лапшина и др. „Путешествіе изъ Петербурга въ Москву“ выходило и в дешевом издании Суворина.

Мы будем не раз обращаться к „Путешествию“ Радищева. В данное время произведение это будет использовано мною только с идейной стороны (оно очень важно и с литературной стороны, для изучения сентиментального стиля)

Надеясь на то, что вы сами прочтете это произведение, я выдвину только то, что считаю наиболее существенным для характеристики мировоззрения Радищева. Как для первой половины XVIII века я выдвинул Ломоносова, считая его самым глубоким и всесторонним представителем научной и общественной мысли, так для второй половины этого столетия такое же значение может иметь Радищев. Сын саратовского помещика, человека образованного и гуманного, Радищев получил прекрасное воспитание, законченное в Лейпцигском университете. В Германию Радищев был отправлен вместе с несколькими другими молодыми людьми; им была дана особая инструкция. Инструкция эта составлялась при непосредственном участии самой императрицы. В ней говорилось о том, что молодые люди должны обучаться языкам: латинскому, немецкому, французскому и, если возможно, славянскому, моральной философии, истории, а наипаче праву естественному, всенародному и несколько и римской империи праву. По собственной инициативе Радищев занимался естественными науками. Находясь в Германии, он, конечно, прежде всего заинтересовался немецкой философией, слушал лекции известного Платнера,

последователя Лейбница. Но гораздо большее влияние оказали на него представители французской просветительной философии — Вольтер, Гельвеций, Гольбах, Руссо, Мабли, Рейналь. Таким образом здесь сливаются вольтерьянство и руссоизм. На этой основе Радищев вырабатывает себе стройное мировоззрение. В Лейпцигском университете он учился от 1766 по 1771 г.

В 1771 году Радищев вернулся из-за границы в Россию восторженным юношей, который искал возможности приложить свои богатые дарования и обширные знания к какой-нибудь общественной работе. Действительность русская, как это бывало нередко и с другими молодыми людьми, обманула его первые радостные ожидания. Он сам пишет своему другу Кутузову об этом разочаровании: „Вспомни нетерпѣніе наше видѣть себя паки на мѣстѣ рожденія нашего, вспомни о восторгѣ нашемъ, когда мы узрѣли межу, Россію отъ Курляндіи отдѣляющую. Если кто безстрастный иного ничего въ восторгѣ не видѣлъ, какъ неумѣренность или иногда дурачество, для того не хочу я марать бумаги, но если кто, понимая, что есть изступленіе, скажетъ, что не было въ насъ таковаго и что не могли бы мы тогда жертвовать и жизнью для пользы отечества, тотъ, скажу, не знаетъ сердца человѣческаго. Признаюсь, и ты, мой любезный другъ, въ томъ же признаешься, что послѣдовавшее по возвращеніи нашемъ жаръ сей въ насъ гораздо умѣрило. О вы, управляющіе умами и волей народовъ, властители! Колико вы бываете часто кротковидцы и близоруки, коликократно упускаете вы случай на пользу общую, утушая заквасъ, воздымающій сердце юности. Единожды смиривъ его, нерѣдко навѣки содѣлаете колѣкою“.

Такая печальная участь постигла и Радищева. Но идейный „заквас“, бурливший в его сердце, нельзя было „утушить“. Об этом свидетельствует как служебная, так и литературная деятельность Радищева. Служебная его деятельность тоже в своем роде замечательна. Он был исключительно честный, добросовестный и идейный чиновник. Но в данное время нас интересует его литературная деятельность и именно его „Путешествіе изъ Петербурга въ Москву“.

Из литературных источников, имевших непосредственное влияние на Радищева, можно назвать книгу Рейналя „Философская исторія обѣихъ Индій“. Книга эта была переведена в России только в 1805—1811 г.г. В ней говорилось о положении крепостных негров. Затем „Сентиментальное путешествіе“ Стерна и тому подобные книги. Общие идейные влияния идут со стороны Руссо, Мабли и т. д. Не меньшее, может быть, значение имели и факты русской жизни. Ведь тогда только что закончилось пугачевское восстание. Вопрос о положении народа остро стоял в русской жизни, как ни старалась затушевать его императрица Екатерина. И Радищев, озираясь „окрест“, искренно переживал впечатления русской жизни. Посвящено „Путешествие“ А. М. Кутузову, „любезнѣйшему другу“. Автор так определяет свое настроение, с каким он приступил к работе над „Путешествием“: „Я взглянулъ окресть меня—душа моя страданіями человѣчества уязвленна стала. Обратилъ взоры мои во внутренность мою—и узрѣлъ, что бѣдствія человѣка происходятъ отъ человѣка, и часто отъ того только, что онъ взираетъ не прямо на окружающіе его предметы. Уже-ли, вѣщалъ я самъ себѣ, природа только скупа была къ своимъ чадамъ, что отъ блудящаго невинно сокрыла истину на вѣки? Ужели сія грозная мачиха произвела насъ для того, чтобъ чувствовали мы бѣдствія, а блаженства николи? Разумъ мой вострепеталъ отъ сея мысли, и сердце мое далеко её отъ себя оттолкнуло. Я человѣку нашелъ утѣшителя въ немъ самомъ. „Отыми завѣсу съ очей природнаго чувствованія, и блаженъ буду“. Сей гласъ природы раздавался громко въ сложеніи моемъ. Воспрянулъ я отъ унынія моего, въ которое повергли меня чувствительность и сострадание; я ощутилъ въ себѣ довольно силъ, чтобы противится заблужденію; и... веселіе неизреченное! я почувствовалъ, что возможно всякому соучастникомъ быть во благоденствіи себѣ подобныхъ. Се мысль, побудившая меня начертать, что читать будешь“. Вы видите это типичное настроение человека XVIII века, верившего в силу разума, в идеи. Он убежден, что зло происходит от заблуждения, что люди не знают истины и стоит только

обратиться внутрь себя и прислушаться к голосу разума, сердца и чувствования и тогда блажен будешь, постигнешь истину, и завеса заблуждения спадет с твоих глаз.

Вот каким настроением проникнуто сочинение Радищева.

Внешним образом оно делится на 25 глав, соответствующих отдельным станциям, через которые путешественник проезжает и которые до сих пор отчасти сохранились на пути из Петербурга в Москву: София, Сосна, Любань, Чудово, Спасская полесть, Подберезье, Новгород и т. д.

В „Путешествии" нашло себе довольно полное выражение все миросозерцание автора, его взгляды на вопросы философские, религиозные, этические, политические—целый кодекс идей, которыми жил наш XVIII век.

Глава „Подберезье" и глава „Бронницы" дают нам возможность судить об основных философских предпосылках мировоззрения Радищева. Он рационалист в духе XVIII века, по религиозным убеждениям деист. В главе „Подберезье" устами семинариста Радищев высказывает критическое отношение к семинарской схоластике, которая переносит нас в далекие средние века. Так же отрицательно относится Радищев и к масонству и к мистике XVIII века. Нет никакого сомнения, что Радищев имеет в виду именно последнюю, когда говорит следующее: „Разверни новѣйшія таинственныя творенія, возмнишь быти во времена схоластики и словопреній, когда о рѣченіяхъ заботился разумъ человѣческій, не мысля о томъ, былъ ли въ рѣченіи смыслъ. Когда задачею любомудрія почиталось и на рѣшеніе изслѣдовательной истины отдавали вопросъ, сколько на игольномъ остріи можетъ умѣститься душъ". В подобной мудрости Радищев видит заблуждения, которые заграждают полет человеческого разума. Чрезвычайно важно было бы, по мнению семинариста, написать историю человеческой мысли: она показала бы те извилистые пути, по которым направляется человек к познанию истины; и чрезвычайно важно было бы воспользоваться этим опытом человеческого разума для того, чтобы избежать новых заблуждений. „Бродя изъ умствованія въ умствованіе, о возлюбленные, блюдитеся, да не вступите на путь слѣдующихъ изслѣдованій".

В главе „Бронницы“ очень просто и ясно излагаются деистические основы мировоззрения. В Бронницах находится храм, который, по преданию, построен на месте языческого капища. Это зрелище заставляет Радищева задуматься над вопросом о ходе религиозной мысли человечества. В своих религиозных исканиях люди проходят ступень за ступенью. Было язычество, теперь христианство, и христианство претерпело различные изменения. Явился папа, против его власти восстал Лютер и т. д. Что же означает все это брожение религиозной мысли человечества? То, — отвечает Радищев, — что люди ищут Бога; в какие бы формы они не облекали свои религиозные мысли, сущность религиозных исканий одна и та же. „Достигъ вершины горы, и узрѣвъ церковь, возвелъ я руки на небо. Господи, возопилъ я, се храмъ твой, се храмъ, вѣщаютъ истиннаго единаго Бога. На мѣстѣ семъ, на мѣстѣ твоего нынѣ пребыванія, повѣствуютъ, стоялъ храмъ, заблужденія. Но не могу повѣрить, о Всесильный! чтобы человѣкъ мольбу сердца своего возсылалъ ко другому какому либо существу, а не къ тебѣ. Мощная десница твоя, невидимо всюду простертая, и самаго отрицателя всемогущія воли твоея нудитъ признавать природы строителя и содержателя. Если смертный, въ заблужденіи своемъ, странными, непристойными и звѣрскими нарицаетъ тебя именованіями, почитаніе его, однако же, стремится къ тебѣ предвѣчному, и онъ трепещетъ передъ твоимъ могуществомъ. Егова, Юпитеръ, Брама; Богъ Авраама, Богъ Моисея, Богъ Конфуція, Богъ Зороастра, Богъ Сократа, Богъ Марка Аврелія, Богъ Христіанъ, о Богъ мой! ты единъ повсюду. Если въ заблужденіи своемъ смертные, казалося, не тебя чтили единаго; но боготворили они твои несравненныя силы, твои неуподобляемыя дѣла“. И кончает так: „Сниди, Господи, и воцарися въ нихъ, въ душахъ непорочныхъ, которыя къ Тебѣ обращаются, и все, что видимъ, прейдетъ, все рушится, все будетъ прахъ. Но нѣкій тайный гласъ вѣщаетъ мнѣ: пребудетъ нѣчто во вѣки живо. Съ теченіемъ временъ, всѣ звѣзды помрачатся,

померкнетъ солнца блескъ; природа, обветшавъ
лѣтъ дряхлостью, падетъ,
но ты во юности безсмертной процвѣтаешь,
незыблемый среди сраженія стихіевъ,

развалинъ вещества, міровъ всѣхъ разрушенія". Идея Бога уцелеет среди всех превратностей, какие могут постигнуть человечество. Итак, Радищев—рационалист и деист, как и другие наши „вольтерьянцы".

Главное содержаніе „Путешествия из Петербурга в Москву" составляет изображение тех явлений русской жизни, которые заставляли Радищева страдать, когда он окрест себя озирался. Вопрос, которому всего более отводится места в „Путешествии" есть вопрос о крепостном праве. Здесь целый ряд картинок крепостной жизни. Я назову только эти главы, но не буду останавливаться на их содержании. Они слѣдующие: „Любань" (барщина), „Вышний Волочек" (помещик, который принимает все меры к тому, чтобы эксплоатировать труд крепостных), „Черная грязь" (крестьянская свадьба, брак по принуждению), „Городня" (рекрутскій набор), „Медное" (продажа людей с торга). Само собою разумеется, последняя глава одна из самых сильных. Крепостного человека продавали так, как теперь продают любую вещь. В газетах того времени можно было читать объявления о продажѣ людей наравне со всякими другими объявлениями. Вот например выдержка из „Московских Ведомостей" 1789 г. т. е. как раз того времени, к которому относится „Путешествіе". „В 8-ой части 2-го квартала под № 132 продаются 2 дома на одномъ дворѣ, въ которомъ жилыхъ покоевъ въ каждомъ по 8; подъ однимъ домомъ погребъ изъ бѣлаго камня; на дворѣ каменная кладовая, конюшня, теплица. Спросить у самихъ хозяевъ. Тутъ же продается дворовая дѣвка 18 лѣтъ и 4-мѣстная новая карета на рессорахъ за умѣренную плату". Еще такое объявленіе: „Переяславль. Въ селеніи Глинка продается 360 душъ, въ деревнѣ Лебединье по 4-ой ревизіи 40 душъ. Продается ткачъ 35 лѣтъ съ женой и дочерью и вятскій жеребецъ 6 лѣтъ". Спросить там то. Вот эти обыватель-

скія объявленія указывают на всю глубину трагизма народной жизни. Радищев со слезами на глазах описывает сцены продажи крепостныхъ людей. Он рассказывает, как однажды попал на продажу имущества с молотка. Тут был старик 75 лет, старуха, его жена и вдова лет сорока, и все они продавались в разные руки, в розницу. Чужестранец, присутствующий при этой продаже (Рейналь) пришел в ужас от столь позорного торга.—„Не могу сему я вѣрить“,—сказал он,—„невозможно, чтобы тамъ, гдѣ мыслить и вѣрить позволяется всякому, кто какъ хочетъ, столь постыдное существовало обыкновеніе“. При императрице Екатерине, просвещенной монархине давалась свобода помѣщикам, „но свобода сельскихъ жителей обидитъ, какъ то говорятъ, право собственности, и всѣ тѣ, кто бы могъ свободѣ поборствовать, всѣ великіе вотчинники и свободы не отъ ихъ совѣтовъ ожидать должно но отъ самой тяжести порабощенія“.—„Возвратись“, сказал я ему, „не будь свидѣтелемъ срамного позорища. Ты проклиналъ нѣкогда обычай варварскій въ продажѣ черныхъ невольниковъ въ отдаленныхъ селеніяхъ твоего отечества. Возвратись, не будь свидѣтелемъ нашего посрамленія и да не возвѣстиши стыда нашего твоимъ согражданамъ, бесѣдуя съ ними о нашихъ правахъ“.

Таких сцен, взятых из жизни крепостного народа, очень много. Автор не только даетъ картинки крепостной жизни, но онъ пытается разрешить крепостной вопросъ или помочь его разрешению.

В главе „Хотилово“ Радищев, можно сказать, исчерпал все аргументы для того, чтобы убедить своихъ читателей въ необходимости отмены крепостного права. Радищева поражает несоответствие внешнего блеска екатерининского царствования съ действительнымъ положениемъ страны. Казалось, страна благоденствуетъ под скипетромъ императрицы, но всюду видны вопиющие факты общественной неправды. Начинается эта глава следующими словами, как бы от имени самой императрицы: „Доведя постепенно любезное отечество наше до цвѣтущаго состоянія, въ которомъ оное нынѣ находится; видя науки, художества и ру-

кодѣлія, возведенныя до высочайшаго совершенства степени, до коей человѣку достигнуть дозволяется; видя въ областяхъ нашихъ, что разумъ человѣческій, вольно распростирая свое крыліе, безпрепятственно и не заблужденно возносится вездѣ къ величію и надежнымъ нынѣ сталъ стражею общественныхъ законоположеній“ и т. д. Словом, все достигло высшей степени, как обычно казалось императрице. И вотъ в этой самой стране народ, как невольник томится в тяжелых условиях рабства. К тем, от кого зависит участь этих рабов, и обращается Радищев в „Хотилове“. Первый его аргумент это — ссылка на законы божеские, на христианское учение любви. Второй—на законы человеческие: это—принципы естественного права, идеи Руссо, Мобли и других, кто говорил, что „всѣ равны от чрева матерня въ природной свободѣ“, и что только закон ограничивает свободу каждого, но ограничивает так, чтобы право естественное не терпело ущерба от права гражданского. В связи со ссылкою на естественное право, Радищев развивает теорию первобытного аграрного коммунизма и доказывает, что именно крестьянин, фактически обрабатывающий землю, имеет на нее преимущественное право. „Кто межъ нами оковы носитъ, кто ощущаетъ тяготу неволи? Земледѣлецъ! Кто же на нивѣ ближайшее имѣетъ право, буде не дѣлатель ея? Представимъ себѣ мысленно мужей, пришедшихъ въ пустыню для сооруженія общества“ Когда они явились, земля, конечно, была занята тем, кто мог взяться за ее обработку; когда труд был приложен к земле, она уже стала собственностью того, кто ее обработал. Итак, второй аргумент Радищева это ссылка на естественное право, право человека. Третий очень интересный аргумент, это—указание на то, что так называемое национальное благосостояние может быть в противоречии с реальным благом народа. Очень важная и глубокая мысль, которую мы найдем потом у наших социологов XIX века и, между прочим, у Чернышевского и Михайловского. Одно дело „национальное благосостояние, а другое дело—конкретное благо народа, его реальные интересы. Государство, говорит Радищев, может представлять картину процветания, можно говорить о славе, могуществе

и богатстве государства, но если въ этом государстве только сотня граждан утопает в роскоши, а тысячи не имеют надежного пропитания и собственного крова, то можно ли говорить о благоденствии этой страны? Конечно нет. Таково было положение вещей и в русском государстве. Кажется, что все признаки благоденствия на лицо: блестящие победы; успехи науки, искусства, литературы—все достигло чуть не высших ступеней развития. Но рядом с этим—крепостное право. Таковы три главных авгумента Радищева. Затем он переходит ко второй группе своих доказательств и делает такую интересную оговорку: „нисходя къ ближайшимъ о состоянiи землед̀ѣлателей понятiямъ, колико вреднымъ его находимъ мы для общества“. Къ числу аргументов второй группы относится указание на экономическую убыточность крепостного права, на то, что процветание земледелия немыслимо при существовании подневольного, а не свободного труда. Народонаселение, — говорит он далее, — уменьшается, что составляет неизбежный результат крепостного права, гибельно действующего на физическое состояние народа. Крепостное право влечет за собой деморарализацию как народа, так и самих господ. Это опять-таки мысль, которую впоследствии развивал Герцен, говоривший о дворянах, что они в сущности рабы, потому что владеют рабами. И тут, между прочим, Радищев в уста императрицы вставляет рассуждение о том, что, может быть, она также страдает излишеством самовластия: „Примѣры властвованiя суть заразительны. Мы сами, признаться должно, мы ополченные палицею мужества и природы на сокрушенiе стоглаваго чудовища, изсосающаго пищу общественную, уготованную на прокормленiе гражданъ, мы поползнулися, можетъ быть, на дѣйствiя самовластiя и хотя намѣренiя наши были всегда благи и къ блаженству цѣлаго стремились; но поступокъ нашъ державный полезностiю своею оправдаться не можетъ. И такъ нынѣ молимъ васъ отпущенiя нашего неумышленнаго дерзновенiя“. Затем Радищев напоминает о возможности нового восстания крестьян. Пугачевский бунт у всех еще был в памяти. Народъ, „прорвавъ оплотъ единажды“, обрушит „пагубу звѣрства“ своего в

мощном своем потоке и будетъ непреклонен. В этот момент достаточно явиться какому-нибудь самозванцу и все потекут во след за ним. Последний аргумент — патетическое обращение к сердцу помещиков: „Вѣдая сердецъ вашихъ расположеніе, пріятнѣе имъ убѣдиться доводами, въ человѣческомъ сердцѣ почерпнутыми, нежели въ исчисленіяхъ корыстолюбиваго благоразумія, а менѣе еще въ опасности. Идите, возлюбленные мои, идите въ жилища братіи вашей, возвѣстите о перемѣнѣ ихъ жребія. Вѣщайте съ ощущеніемъ сердечнымъ: подвигнутые на жалость вашею участію, соболѣзнуя о подобныхъ намъ, дознавъ ваше равенство съ нами и убѣжденные общею пользою, пришли мы, да лобзаемъ братію нашу. Оставили мы гордое различіе, насъ толико времени отъ васъ отдѣлявшее, забыли мы существовавшее между нами неравенство, восторжествуемъ нынѣ о побѣдѣ нашей, и сей день, въ онъ же сокрушаются оковы сограждан намъ любезныхъ, да будетъ знаменитѣйшій въ лѣтописяхъ нашихъ. Забудьте наше прежнее злодѣйство на васъ и да возлюбимъ другъ друга искренно. Не медлите, возлюбленные мои“.

Понимая, что освобождение крестьян все же дело чрезвычайно сложное, Радищев тут же в главе „Хотиловъ“ помещает план постепенного освобождения крестьян. Сначала отменить институт дворовых, потом расширить права крепостных крестьян, позволив им вступать в брак, судиться своим судом, приобретать без всяких затруднений за деньги все, что угодно и т. д. Таким образом, крестьянский вопрос здесь рассмотрен чрезвычайно широко, имеются конкретные картины положения крестьян и приведены всевозные доказательства против крепостного права, наконец, предложен план освобождения крестьян.

Затем Радищев прекрасно понимал, что вопросы социального порядка связаны с вопросами политическими. Неумолимо разоблачает он всю мишуру екатерининского царствования. В аллегорической форме „сновидения“ очень удачно и ярко вскрывает он несостоятельность екатерининского царствования, мнимое величие государства в ту эпоху. Глава „Спасская полѣсть“ есть своего рода политический

памфлет в аллегорической форме, в форме сновидения. Радищев пишет: повествователь увидел себя во сне каким-то могущественным главой государства. „Мнѣ представилось, что я царь, шахъ, ханъ, король, бей, набабъ, султанъ, или какое-то сихъ названій нѣчто, сидящее во власти на престолѣ“. Он окружен всеми знаками самодержавного величия. „Мѣсто возсѣданія моего было изъ чистаго злата, и нутро исклаценными драгими разнаго цвѣта каменьями блистало лучезарно. Ничто сравниться не могло съ блескомъ моихъ одеждъ. Глава моя украшалась вѣнцомъ лавровымъ. Вокругъ меня лежали знаки, власть мои изъявляющіе“. Вокруг трона теснится толпа подобострастных чиновников и придворных, которые с затаенным дыханием ждут слова или жеста своего повелителя. Монарх чувствует скуку и зевает. Это всех приводит в уныние. Когда он улыбался, взоры всех сияли радостно; когда он чихнул, все принимаются поздравлять его. Монарх дает различные приказания и весьма трудные поручения, и делает это с легкостью необычайной. „Первому военачальнику повелѣвалъ я итти съ многочисленнымъ войскомъ на завоеваніе земли, цѣлымъ небеснымъ поясомъ отъ меня отдѣленной“. Учредителя плавания с флотом он послал к неведомым народам к северу, югу, западу и востоку. Хранителю законов приказал ознаменовать день рождения своего „отпущеніемъ повсемѣстнымъ“. Первому зодчему приказал соорудить „великолѣпнѣйшія зданія для убѣжища муссъ“ и т. д.—„Да прославится могучій и мудрый повелитель“, льстят ему придворные. Но среди присутствующих оказалась некая таинственная женщина, которая сумрачно стояла, облегшись о столп в одежде темной, траурной, с покрытой головою. Она не снимала своей шляпы перед повелителем, как все другие. Присутствующие ее знают, называют Прямовзорой и стараются очернить ее в глазах повелителя. Это та самая женщина, которая, по их словам, нередко хулит не только их дела, но даже дела самого повелителя. Монарх хотел покинуть зал, но Прямовзора останавливает его и говорит, что она врач, присланный, чтобы исцелить его, что она истина, снимающая бельма с глаз повелите-

лей. Раз в жизни являтся к монархам посланница Всевышняго, чтобы снимать бельма с их глаз. Когда Прямовзора-истина сняла бельма с глаз нашего повелителя, он пришел в ужас от того, что увидел на себе и вокруг себя. „Одежды мои, столь блестящія, казалися замараны кровію и омочены слезами. На перстахъ моихъ виднѣлись мнѣ остатки мозга человѣческаго; ноги мои стояли въ тинѣ. Вокругъ меня стоящіе являлись того скареднѣе. Вся внутренность ихъ казалась черною и сгараемою тусклымъ огнемъ ненасытности. Они метали на меня и другъ на друга искаженные взоры, въ коихъ господствовали хищность, зависть, коварство и ненависть. Военачальникъ мой, посланный на завоеваніе, утопалъ въ роскоши и веселіи. Въ войскахъ подчиненности не было; воины мои почиталисъ хуже скота. Не радѣли ни о ихъ здравіи, ни о прокормленіи; жизнь ихъ ни во что вмѣнялась; лишались они установленной платы, которая употреблялась на ненужное имъ украшеніе. Большая половина новыхъ воиновъ умирали отъ небреженія начальниковъ или ненужныя и безвременныя строгости. Казна, опредѣленная на содержаніе всеополченія, была въ рукахъ учредителя веселостей. Знаки военнаго достоинства не храбрости были удѣломъ, но подлаго раболѣпія“ и т. д. Словом, он увидел вещи в истинном свете. Прямовзора советует повелителю прогнать от себя всю гнусную толпу придворных и призвать к себе старца из хижины уничижения, прислушаться к его голосу. „Пріиди, вѣщалъ я старцу, коего созерцалъ въ краѣ обширныя моея области, кроющагося подъ заросшею мхомъ хижиною, пріиди облегчить мое бремя, пріиди и возврати покой томящемуся сердцу и встревоженному уму.—Изрекши сіе, обратилъ я взоры на мой санъ, позналъ обширность моея обязанности, позналъ, откуда проистекаетъ мое право и власть. Вострепеталъ во внутренности моей, убоялся служенія моего. Кровь моя пришла въ жестокое волненіе, и я пробудился“. Власть царей,—хочет сказать Радищев,—проистекает именно от народа. Это — идея народного суверенитета, т. е. идея Руссо, Мабли и других политических писателей XVIII века.

Вот содержание сновидения. Его содержание существенно дополняется одой „Вольность“ в главе „Тверь“ (в связи с рассуждением о стихосложении, о ямбах и т. д.). Эта ода известна теперь в полном объеме, а прежде она печаталась лишь в сокращенном виде. Оде „Вольность“ впоследствии подражал А. С. Пушкин. Она дает целую политическую историю западной Европы в духе идеи народнаго суверенитета. Свобода есть неот‘емлемое право каждого человека и каждого народа. Это - естественное, натуральное его право. С течением времени на свободу человека посягнули представители светской, государственной власти и — духовенство — церковь с ее учением о подчинении и „священным суеверием“. Государство и церковь

„Союзно общество гнетутъ,
Одно сковать разсудокъ тщится,
Другое волю стерть стремится,
Но пользу общую рекутъ“.

Государственная деспотия стремится стереть волю, а церковь стремится стереть рассудок. Почувствовав себя в двойных оковах, человек поднял бунт и достиг своего, т. е. сбросил с себя ярмо, возвел на плаху царя и потребовал его к ответу.

„Тебя облекъ я во порфиру
Равенство въ обществѣ блюсти,
Вдовицу презирать и сиру,
Отъ бѣдъ невинность чтобъ спасти,
Отцомъ ей быть чадолюбивымъ;
Но мстителемъ непримиримымъ
Пороку, лжи и клеветѣ;
Заслуги честью награждати,
Устройствомъ зло предупреждати,
Хранити нравы въ чистотѣ.
Своихъ кровей я безъ пощады
Гремящую воздвигнулъ рать;
Я мѣдны изваялъ громады,
Злодѣевъ внѣшнихъ чтобъ карать.

Тебѣ велѣлъ повиноваться,
Съ тобою къ славѣ устремляться.
Для пользы всѣхъ, мнѣ можно все.
Земныя нѣдра раздираю,
Металлъ блестящій извлекаю
На украшеніе твое.
Но ты, забывъ мнѣ клятву данну,
Забывъ, что я избралъ тебя,
Себѣ въ утѣху быть вѣнчанну
Возмнилъ, что ты Господь, не я;
Мечемъ мои расторгъ уставы;
Безгласными повергъ всѣ правы,
Стыдиться истины велѣлъ.
Расчистилъ мерзостямъ дорогу,
Взывать сталъ не ко мнѣ, но къ Богу,
А мной гнушаться восхотѣлъ".

Таким образом, когда повелитель создал теорию, что он творит не по воле народа, а по воле Божьей народ напомнил ему о происхождении его власти и казнил его.

„Умри, умри же ты стократъ!
Народъ вѣщалъ"...

Ода воспевает святость свободы.

„Великъ, великъ ты, духъ свободы,
Зиждителенъ, какъ самъ есть Богъ!"

Вот цикл важнейших идей, составляющих содержание „Путешествія изъ Петербурга въ Москву" Радищева. Ясно, что эта книга должна была произвести сильное впечатление. Устами Радищева говорила сама истина-Прямовзора. Императрица Екатерина не могла не счесть себя оскорбленной. Ведь смелый писатель беспощадно обнажал мнимое величие ее царствования и сделал это с фактами в руках, со ссылками на те принципы, которые она должна была бы поддерживать, еслибы слова ее соответствовали делам.

Императрица усмотрела в книге революционный дух. Так естественно было связать ее с французским революционным движением. Книга вышла как раз в 1790 г. Радищев понес жестокую кару.

В заточении (в Илимском остроге) Радищев продолжал мыслить, но мысли его получили иное, более отвлеченное и более философское направление. Перед ним встал общий вопрос о жизни человека. Характерным показателем философско-религиозного мировоззрения Радищева является его трактат „О человѣкѣ, его смертности и безсмертіи“ (1792). Проф. И. И. Лапшин ставит очень высоко этот трактат Радищева, видя в нем одно из замечательных оригинальных русских философских произведений. Лапшин находит в нем чрезвычайное богатство философских мыслей и большое уменье разрешать сложные вопросы.

В самом деле, Радищев задумывается здесь над вопросом, который не разрешен и теперь, над вопросом о смертности и бессмертии человеческой души, и подходит к его решению чрезвычайно вдумчиво. Он рассматривает доводы за и против, т. е. с одной стороны излагает учение материалистов, а с другой стороны мнение тех, кто возражал материалистам и доказывал возможность бессмертия души. Радищев не мог доводами разума разрешить поставленную себе проблему. В конце концов он разрешает ее интуитивно, путем веры: „Вѣрь, скажу, паки вѣрь, вѣчность не есть мечта“. Внутреннее чувство подсказывает ему, что есть вечность, есть бессмертие, составляющее духовную сущность человеческого бытия.

Возвращенный из ссылки (в 1796 г.), Радищев снова получает возможность стать ближе к жизни и в нем попрежнему заговорили общественные интересы. Еще в царствование Павла, когда Радищев жил в своем имении (Немцово Калужской губ.), он написал интересное сочинение „Описаніе моего владенія“, — трактат по сельскому хозяйству. Здесь много очень интересных фактических данных, но он важен и в чисто идейном отношении. Видно, что Радищев попрежнему интересуется положением крепостных и попрежнему смотрит на них, как на жертвы

социального бесправия. При Александре I (в 1801 г.) Радищев привлекается к практической деятельности. Он был приглашен для участия в комиссии по выработке законов. Немногие факты, которые относятся к этому периоду его жизни, указывают, что и тут он выдвигал всегда принципиальные вопросы, попрежнему обращая особое внимание на положение крестьянства. Между прочим по поводу одного дела Радищев высказал глубокую мысль, что нет цены, которой было бы достаточно заплатить за жизнь человека, что нельзя ограничиваться материальным вознаграждением за убыток крестьянина. Последние годы жизни Радищева сложились очень тяжело. Ему пришлось пережить много душевных потрясений. Сослуживцы и ближайший начальник плохо понимали его. По тем или иным причинам, которые точно определить пока не удалось, Радищев окончил свою жизнь самоубийством. Этот трагический конец бросает скорбную тень на светлую жизнь Радищева, одного из самых замечательных русских людей.

Жизнь и деятельность Радищева оставила глубокие следы. В александровскую эпоху он был, можно сказать, живым звеном между двумя поколениями русской интеллигенции. Вокруг Радищева уже старика, группировались молодые силы, которые восприняли его настроение. В числе этих молодых людей необходимо упомянуть И. П. Пнина, первого председателя „Вольного Общества любителей словесности, наук и художеств“ в Петербурге. В этом обществе участвовали два сына Радищева· Один из них— Николай был даже известен, как писатель. Вот в этом молодом кружке русской интеллигенции долгое время хранились заветы Радищева, о чем в особенности можно судить по произведениям самого Пнина. Между прочим, ему принадлежит книга „Опытъ просвещенія относительно къ Россіи“ (1804 г.). Автор смело касается социальных сторон тогдашней русской жизни, положения разных сословий, особенно крестьянского. Во втором издании книга эта была запрещена.

Идейное настроение, которое господствует в кружках интеллигенции александровского времени в первой его по-

ловине, в значительной степени носит еще ту же окраску, что и у интеллигенции екатерининской эпохи. По прежнему французские идеи 18 века сохраняют свое обаяние для известной части русской интеллигенции. Во взглядах некоторых декабристов чувствуется сильное влияние этих идей (особенно Гольбаха),—у Крюкова, князя Барятинского и других. Но рядом с влиянием Франции в александровскую эпоху мы видим все более и более усиливающееся идейное влияние еще двух стран, Германии и в особенности Англии. Германское влияние было в то время сильно. Ведь и сам Радищев учился в лейпцигском университете. В александровскую эпоху в особенности геттингенский университет играет большую роль. Оттуда выходят некоторые крупные представители нашей научной и общественной мысли. Назову Н. И. Тургенева, автора книги „Опытъ теоріи налоговъ“, который былъ прикосновенен к декабристскому движенію, эмигрировалъ за границу и приобрел известность выдающегося публициста; ему принадлежит четырехтомный труд „La Russie et les Russes“. Затем учились в Геттингене Кайсаров, написавший на латинском языке диссертацию о крепостном праве, профессор Куницын и некоторые другие. Об этих молодых людях „с душою прямо геттингенской“ теперь имеется уже достаточно сведений: академия наук печатает архив братьев Тургеневых, т. е. сыновей Ивана Петров. Тургенева, знаменитого масона.

Рядом с Германией существенная роль в истории нашей идейной жизни принадлежала Англии. Англомания в александровскую эпоху приобретает почти такое же значение, как в XVIII веке, галломания. Русские увлекаются английским бытом, английской литературой, английской наукой, английской политикой, экономикой и т. д. В это время приобретает влияние Байрон, „властитель дум“. В России усваивают английский метод обучения, знаменитую ланкастерскую систему взаимнаго обучения. Интерес к культурной жизни Англии был чрезвычайно велик. „Онегин“, „как денди лондонский, одет“ Вошли в моду английские костюмы, прически, английская упряжь. Представители нашего общества усваивают английские ма-

неры, все привычки английской жизни. Переход от вольтерьянства к англоманству был весьма естественным и типичным. Это прекрасно изобразил Тургенев в романе „Дворянское гнездо". Иван Петрович Лаврецкий, отец Федора Лаврецкого, начал как вольтерьянец, а кончил, как англоман, хотя после декабристскаго возстания он бросил и вольтерьянство и англоманство, опустился и стал обыкновенным русским барином. Об английском государственном устройстве, английских политических идеях много говорили тогдашние журналы, собенно „Дух журналов". Англия ставилась в пример, как страна высокой культуры и совершенного политического строя. Правда и в XVIII веке можно указать на некоторых англоманов, но это были единицы. Таким англоманом был в Москве профессор Десницкий. Он умер в 1789 г., учился в глазговском университете и говорил об Англии не иначе как с восторгом. „Британия возсіяла аки солнце, явилась благодать на горах— на брегах британских; увѣнчалъ Богъ труды сего народа, и слава громкая пронеслась о немъ до конецъ земли". Он удивляется их предприимчивости, энергии и строю жизни (в особенности политической), основанной на разуме и законе. „Вольность и собственность, написанныя на лицѣ почти у всякаго британца, какъ природныя права, имѣютъ закономъ предписанный предѣлъ, за который вредная наглость и своевольство перейти не могутъ. Судьи не смѣютъ и не могутъ въ законѣ беззаконствовать". В александровскую эпоху такого рода панегирики Англии, ее мудрому государственному устройству, умевшему сочетать законность и свободу, мы слышим все чаще и чаще. Такова, напр., статья „Опыт о Великобритании", напечатанная в „Северном Вестнике" за 1805 г. Рядом с Англией „Дух журналов" Яценкова указывал на С.-А. Соединенные Штаты. Значит либеральные идеи политическаго и чисто социального характера получают уже широкое распространение. Все это идейное движение выливается в то, что мы называем декабризмом. Я не стану, конечно, излагать вам историю декабризма. Это дело историков, и теперь имеется богатая литература по этому вопросу, между

прочим большой труд В. И. Семевского „Политические и общественные идеи декабристов“.

Скажу только, что возстание декабристов есть кульминационный пункт общественно-политического движения этого периода, а их идеология содержит высшие идеалы тогдашних социальных и политических стремлений. Декабризм был первым революционным движением, имевшим своей целью не достижение каких-нибудь узко-классовых целей (в роде дворцового переворота), а осуществление общихъ интересовъ страны, уничтожение крепостного права, и замену самодержавного режима конституционным или республиканским. Являясь по-преимуществу социально-политическим движением, декабризм в других отношениях не имел однородной идейной окраски. Нельзя, напр., говорит о едином философском и религиозном настроении декабристов. Среди них были люди с весьма патриархальным религиозным мировоззрением. Но были и типичные „вольтерьянцы“.

Отмеченныя течения носят на себе следы влияния со стороны западной мысли, французской, немецкой, английской. Рядом с этим мы видим другой ряд явлений базирующихся на национальной почве. Уже в XVIII веке мы видим стремление разрешить проблемы народнаго самосознания, видим проявления национальнаго чувства, чувства народности, то, что можно назвать началом центростремительным (в противоположность началу центробежному).

В александровскую эпоху эти центростремительные силы продолжают действовать, как бы сдерживая общественные мысли, которые стремятся оторваться от своей почвы. Течения националистического характера были тоже неоднородны. Тут мы найдем всевозможные оттенки: и представителей реакционного национализма и искренних идеологов самобытности. Отечественная война, являясь стимулом для возбуждения политической мысли тех, которые пошли по пути декабризма, с другой стороны развивала и патриотические чувства. Именно в эту эпоху, в эпоху отечественной войны и после нее, крепнет националистическая мысль. Одним

из самых значительных и действительно глубоких идеологов этого направления был Карамзин, который, помнится, в молодости высказывался в духе космополитизма. Я приводил одно место из его „Писем русского путешественника“, где он говорит, что самое главное быть человеком, а потом уже русским. Карамзин выступает идеологом народной самобытности. Его „Исторія государства россійскаго“ имеет огромное значение. Это не только научная работа, но и подведение итогов нашего государственного развития. Карамзин показывает, каковы по его мнению самобытные силы, создавшие русское государство и каковые, стало быть, начала следует положить в основу дальнейшего нашего политического развития. Применение исторических выводов к наличной действительности Карамзин сделал в своей „Записке о древней и новой России“. Таким образом если взять его „Историю государства российского“ и ,,Записку о древней и новой России“, то мы получим полное представление о философии нашего исторического процесса, как понимал его Карамзин. Шишков, современник Карамзина, в другой области, в области вопросов языка, просвещения и воспитания развивал те же принципы. Таким образом рядом с идеологами западнического типа, проводившего идеи французского, немецкого, английского происхождения, мы видим здесь идеи националистические, видим стремления, стоящие на почве национального, самобытного развития. Пусть тут были известные заблуждения и известная узость кругозора в вопросах социально-политического характера, но отказать этому течению в значении невозможно. Только из соединения указанных двух начал может рождаться здоровая социально-политическая жизнь. Если мы заглянем немножко вперед, то увидим, как эти направления разовьются в большие течения и получат широкое философское обоснование. 20—30-ые годы— период брожения, которое завершится образованием двух больших идеологий народности — славянофильства и западничества. Тургенев в романе „Дворянское гнездо“ прекрасно показали столкновение западника и славянофила. Автор почувствовал, что духовный

рост нашей дворянской интеллигенции ведет к тому, что люди ощущают тягу к почве. Федор Лаврецкий в качестве славянофила хочет сблизиться с народной жизнью, „пахать землю“, как он говорит, стать твердо на родную землю и отрешиться от того недостатка, которым так долго страдали наши интеллигенты, которые жили абстрактно оторванными от почвы. То что Федор Лаврецкий полюбил Лизу, которая духовно связана с народной средой, с своей стороны подчеркивает тягу к народу, которую обнаруживает русская интеллигенция, чтобы жизнь получила устойчивость и приобрела необходимую внутреннюю содержательность.

Вот каково было развитие идейной жизни в том периоде, который мы сейчас изучаем. Здесь я опускаю шлагбаум и заканчиваю свое историко-культурное вступление, кажется слишком затянувшееся, в особенности применительно к условиям нынешнего года. Затем я перейду к следующей главе своего курса и буду говорить о явлениях, касающихся собственно литературной жизни. Главное внимание будет обращено на характеристику стиля классицизма, но вместе с тем я скажу и о других явлениях, которыми характеризуется процесс литературного развития, именно скажу о том, в чем выражалось творчество народных масс и какова была литература мало-культурных слоев.

Процесс литературного развития.

Приступая к новой главе своего курса, для ясности я позволяю себе напомнить вам общее его построение. Я начал с некоторых методологических замечаний и подведения итогов первого периода, а затем предложил вашему вниманию довольно обширное историко-культурное введение, в котором охарактеризовал социальную структуру страны во второй период, и отдельные культурные факторы: школу, книгу, печать, театр; результаты совокупного действія этих факторов—рост общественного самосознания, в частности появление интеллигенции, судьбы писательского

класса; потом остановился на характеристике умственных течений во всех трех социальных слоях (говорил о духовной жизни народных масс, выдвинув здесь религиозные искания по преимуществу, об умственных течениях в верхних слоях: философия веры—масонство, мистика; философия разума—вольтерьянство, и философия чувства—руссоизм). Наконец, отметил общественные настроения, получившие впоследствии идеологическую законченность в славянофильстве и западничестве.

Теперь мы, переходим к изучению процесса литературного развития за второй период. Как социальная жизнь во второй период представляет известную стройность, известный органический процесс, так точно и литературная жизнь не есть нечто разрозненное, разбившееся на отдельные явления, а именно определенный органический процесс. Я это подчеркиваю, потому что наши историки литературы, говоря о XVIII веке и в частности об екатерининской эпохе, любят говорить, что здесь отсутствуют определенные течения, а царит какая-то пестрота, неразбериха и пр. Мне кажется, что тут есть стройность, органичность развития. Литературное движение совершалось одновременно в трех социальных слоях, которые находились между собою в известных отношениях. Мы имеем возможность говорить о низшем социальном слое, к которому относится по-преимуществу так называемый народ, и далее о среднем и верхнем слоях.

Эти социальные слои, как мы уже знаем, не совпадают строго с сословиями и классами, а только до известной степени им соответствуют. Хотя между отдельными социальными слоями есть и взаимодействие, происходит и сближение, но все же их самостоятельное бытие ясно чувствуется. У каждого есть свои характерные проявления духовной и литературной жизни. Для того чтобы понять органический характер развития литературы во втором периоде, мы начнем, как и тогда, с общественных низов, с нижнего социального слоя, потом поднимемся в слой мало-культурный и наконец в более культурные слои, где действовали большие писатели: Державин, Фонвизин и др.

Наше представление о литературной жизни было бы весьма неполным и не точным, если бы мы ограничились только верхами. Нельзя составить себе полного представления о рельефе местности, если мы остановили свой глаз только на вершинах и не посмотрим на склоны и долины. Так точно и здесь. Для того, чтобы весь процесс был нам ясен во всех своих составных элементах, мы должны принять во внимание все три ступени.

Устная поэзия народа.

Конечно заранее можно сказать, что народная масса, сумевшая разнообразно проявить свою духовную жизнь, в частности в религиозных исканиях, не была лишена и поэтического творчества. Записи, которые мы обычно кладем в основу наших исследований в области устной словесности, относятся к средине и ко второй половине XIX века, а отчасти и к XX веку. Но, конечно, из этого никто из нас никогда не заключал, что не было народно-поэтических произведений ранее этого момента. Народная поэзия существовала и в XVIII веке и в первой четверти XIX века. Обилие народно-поэтических произведений бросалось в глаза даже людям посторонним, случайным наблюдателям русской жизни. У нас имеются, например, показания одного англичанина от 1779 года. Англичанин ехал из Москвы в Петербург. Его путевые заметки были напечатаны в переводе с французского в 1779 г. в царствование императрицы Екатерины и, между прочим, цитируются в книге Н. Н. Трубицина „О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в.“. Англичанин так говорит о своих наблюдениях над народной песнью. „Во все продолженіе путешествія нашего по Россіи, я не могъ надивиться охотѣ русскаго народа къ пѣнію. Какъ скоро ямщикъ сядетъ на козлы, тотчасъ начинаетъ запѣвать какую-нибудь пѣсню и продолжетъ оную непрерывно по нѣскольку часовъ. Но еще удивительнѣе было для меня, когда пѣли на два хора такъ, что одинъ, казалось, спра-

шивалъ, а другой отвѣчалъ. Ямщикъ поетъ отъ начала до конца станціи, земледѣлецъ не перестаетъ пѣть при самыхъ трудныхъ работахъ; во всякомъ домѣ раздаются громкія пѣсни, и въ тихій вечеръ нерѣдко доходятъ до слуха вашего отголоски изъ сосѣдственныхъ деревень. Одинъ остроумный писатель, жившій долгое время в Россіи, говоритъ, что сіи пѣсни бываютъ различнаго содержанія: иные заключаютъ въ себѣ описаніе жизни какого-нибудь Витязя, иногда любовное объясненіе, или разговоръ молодого любовника къ своей возлюбленной, иногда изображеніе прелестной дѣвушки; нерѣдко также что-нибудь ужасное, какъ-то: казнь разбойника, убійство и тому подобное; а часто одни простые невнятные склады, которые наиболѣе употребляются мамушками и нянюшками при баюканьи дѣтей. Случалось мнѣ также видѣть, что крестьянинъ плясалъ безъ всякой другой музыки, только подъ одну пѣсню". Для нас в этом нет ровно ничего удивительного, но англичанину, конечно, все это было любопытно, потому что, действительно, ни в какой другой стране такого обилия песенного творчества не сохранилось в XVIII и тем более в XIX веке. Вспомните рассказ Радищева, относящийся тоже к концу XVIII века (в „Путешествии из Петербурга в Москву, в главе „Клин"). Оба путешественника совершили один и тот же путь, только англичанин ехал из Москвы в Петербург, а Радищев из Петербурга в Москву. На станции „Клин" Радищев слышал, как слепой певец пел духовные песни. Напомню вам эту страницу. Она интересна и по тону повествования: „Какъ было во городѣ во Римѣ, тамъ жилъ да былъ Евфиміанъ князь.... Поющій сію народную пѣснь, называемую Алексѣемъ Божіимъ человѣкомъ, былъ слѣпой старикъ, сидящій у воротъ почтоваго двора, окруженный толпою по большей части ребятъ и юношей. Серебровидная его глава, замкнутыя очи, видъ спокойствія, въ лицѣ не зримаго, заставляли взирающихъ на пѣвца предстоять ему со благоговѣніемъ. Неискусной хотя его напѣвъ, но нѣжностію изреченія сопровождаемый, проницалъ въ сердца его слушателей, лучше природѣ внемлющихъ, нежели

взрощенныя во благогласіи уши жителей Москвы и Петербурга внемлютъ кудрявому напѣву Габріэлли, Маркези или Тофе. Никто изъ предстоящихъ не остался безъ зыбленія внутрь глубокаго, когда Клинскій пѣвецъ, дошедъ до разлуки своего края, едва прерывающимся ежемгновенно гласомъ изрекалъ свое повѣствованіе. Мѣсто, на коемъ были его очи, исполнялися изступающихъ изъ чувствительной отъ бѣдъ души слезъ и потоки оныхъ пролилися по ланитамъ воспѣвающаго. О природа, колико ты властительна! Взирая на плачущаго старца, жены возрыдали; съ устъ юности слетѣла сопутница ея улыбка; на лицѣ отрочества явились робость, неложный знакъ болѣзненнаго, но неизвѣстнаго чувствованія; даже мужественный возрастъ, къ жестокости толико привыкшій, видъ воспріялъ важности. О, природа! возопилъ я паки... Сколь сладко неязвительное чувствованіе скорби! Колико сердце оно обновляетъ и онаго чувствительность. Я рыдалъ вслѣдъ за ямскимъ собраніемъ, и слезы мои были столь же для меня сладостны, какъ исторгнутыя изъ сердца Вертеромъ". Эта сценка продолжается, и далее говорится, как слушатели вознаградили слепца, в том числе и сам путешественник. Сценка, как видите, написана в духе сентиментализма (не даром он вспомнил тут Вертера), в духе чувствительности, но за налетом чувствительности нельзя не видет черт реальной жизни: простодушная публика обнаруживает глубокий интерес к пению старца и переживает сильное впечатление. В параллель этому вспомните рассказ Тургенева „Певцы", где говорится о действии, произведенном пением Яши в Притынном кабачке. Радищев вместе с ямским собранием рыдал и испытывал те же чувствутельные эмоции.

Таким образом, у нас есть исторические свидетельства о том, что народная поэзия была широко распространена. Но история народной поэзии не написана, и едва ли, вообще, можно написать вполне точную историю, потому что не легко собрать для каждого отдельного периода об'ективные данные, которые позволили бы нам приурочивать именно к нему те или иные народные произведе-

ния. Все же в известных пределах, хотя не с абсолютной полнотой, это сделать можно и, во всяком случае, к этому нужно стремиться. У нас есть несколько записей, относящихся к XVIII веку. Н. С. Тихонравов опубликовал 5 былин по записям XVIII века; из них 3 или 4 относятся как раз к изучаемому нами периоду. Эти тексты говорят об Илье Муромце, или исключительно только о нем, или же о нем вместе с другими богатырями. Таков рукописный сборник Ундольского № 663 в Румянцевском Музее (первой половины XVIII века), где находится в неполном виде „Повѣсть о славномъ могучемъ богатырѣ о Ильѣ Муромцѣ и Соловьѣ разбойникѣ". Две Забелинских рукописи (второй половины XVIII века), содержащие историю об Илье Муромце и Соловье разбойнике, а также сказание о трех богатырях—Илье Муромце, Михаиле Потопе Ивановиче и Алеше Поповиче. Подобного же содержания – рукописный сборник самого Н. С. Тихонравова (первой половины XVIII в.). Вы вероятно обратили внимание на то, что былевые сказания в записях XVIII века носят названия книжные: повести, истории, сказания. Ко второй половине XVIII века и именно к 60-м годам этого столетия относят, во-вторых, знаменитый сборник „Древних Российских стихотворений Кирши Данилова". Предполагают, что Данилов был сослан в Сибирь и там со слов сибирских людей записал эти песни для П. А. Демидова. Эти „Стихотворения" несколько раз издавались. Первое издание вышло в 1808 г., а второе через 10 лет. Последнее, уже вполне научное издала академия наук в 1901 г. по рукописи 1781 г.

В третьих — книга, которая в течение длинного ряда лет была любимым чтением мало культурных людей, так называемый „Письмовникъ" Курганова, изданный въ 1769 г. Среди разнообразного материала, поучительного и забавного дает также 4 народных песни, „Кіевокалѣкскіе" стихи, собрание пословиц и поговорок. Пословицы и поговорки были и въ других изданиях XVIII века. В четвертых— „Собраніе разныхъ пѣсенъ" Чулкова (1770—1774 г.). Академия недавно издала их. Здесь имеется богатый подбор

песен обрядовых, бытовых и исторических, взятых, повидимому, из рукописей, находившихся въ распоряжении Чулкова. В пятых—существовали в XVIII веке также и многочисленные песенники, рукописные и печатные. Перечислять я их не буду. Их очень много. Они распространились как среди образованной публики, интересовавшейся народной песнью, так и в низах. В шестых—духовные стихи в рукописных сборниках XVIII века. Их тоже довольно много. Наконец, в седьмых, назову еще две сказки: сказку о Мизгире (сборник 1762 г.) и Иване Белом (1769—74 г.). Это—неполный перечень, но и по нему можно судить, как богат был народно-поэтический репертуар в XVIII веке.

Что же можно сказать о состоянии народно-поэтического творчества в эту эпоху? Здесь я главным образом постараюсь отличить то новое, чем характеризуется развитие народной поэзии. Как и всегда, прежде всего мы видим здесь традицию, то, что сохранено путем устной передачи. Эта передача в народной среде не была механической, а творческой. Конечно, степень творческого почина в процессе передачи была различна, но, тем не менее, всякая передача есть, вместе с тем, творчество. Возьмем былевой эпос. Его состав, в общем, оставался прежним. Но в процессе передачи отдельные сюжеты былевого эпоса изменялись. Так называемая циклизация, спайка сюжетов окончательно завершились только в XVIII веке. — Нового в смысле содержания нужно искать в области исторической песни, где обнаруживаем значительные приращения. Новые исторические песни вызваны историческими событиями XVIII и первой четверти XIX века. Количество этих песен довольно значительно. Есть песни относящиеся къ императрице Екатерине, много песен об отечественной войне, есть песни об Александре I и даже о восстании декабристов. Форма, в общем, сохраняется прежняя, а содержание меняется соответственно характеру событий. Я не стану на них останавливаться, тем более, что, в особенности песни об отечественной войне, неоднократно пересказывались и освещались в специальных работах и даже учебниках. В качестве образца приведу только две песни об Алек-

сандре I—одна песня говорит о смерти Александра I, а другая о декабристах. Казалось, эти события, особенно восстание декабристов, далеко отстоят от народа, однако народная песня откликнулась на них. Песня о смерти Александра I напечатана в сборнике „Сказки и пѣсни новгородскаго края“ братьев Соколовых.

„Обѣшшался князь великой
Своей арміи смотрѣть.
Обѣшшался князь великой
Къ Покрову домой придти.
Покровъ праздникъ на проходѣ
Алексадра домой нѣтъ;
Его жонка молодая
Темну ноценьку не спитъ.
Ево маменька родная
Не могла никакъ стерпить.
„Пойду, выйду на ту башню,
Которую выше нѣтъ,
Посмотрю я въ ту сторонку,
Александръ въ которой былъ?“
Вотъ по Питерской дорожкѣ
Тутъ не пыль въ полѣ пылитъ,
По Московской по широкой
Молодой кульеръ бѣжитъ.
„Пойду спрошу у кульера:
Ты куды кульеръ спѣшишь?..“
„Одѣвайси въ церно платье
Я те всю правду скажу.
Александръ отъ князь великой
Въ Таганрогѣ концилъ жисть свою“.
Двѣнадцать офицеровъ
На главахъ ево несутъ,
А цетыре енерала
Ворона коня ведутъ.“

Здесь вы находите характерный для исторических песен стиль, а вместе с тем и печать некоторой новизны, в

смысле отдельных слов и картин: город, курьер и проч. В таком же стиле народная песня рассказывает о восстании декабристов:

„Собирайтесь мелка чернять—
Собирайтесь на совѣтъ
Время тяжкое приходитъ
Ладитъ турка воевать.
Съ англичаниномъ онѣ скумились,
Не могли Россіи взять...
Не въ показанное время
Не въ указные цясы,
Не въ указные цясы,
Да во самую во полночь,
Во самую во полночь
Да чаря требуютъ въ синотъ.
Чарь не долго сподоблялсе—
На ямскихъ онъ отправлялсе,
Родну братьцю говорилъ:
„Штобы за мной погоней былъ
Братъ не долго сподоблялсе,
На ямскихъ онъ отправлялсе
Ко синоту подъѣзжалъ,
Да цясовыхъ онъ переспрошалъ:
„Господа, вы, цясовые,
Цясовые франдовы!
Не видали ль, здѣсь робята,
Афицера со вѣстямъ
Да государя со кистямъ?
Другъ на друга поглядѣли
И сказали: „не видалъ?
Одинъ солдатичекъ проворъ
Лѣвымъ глазикомъ повелъ
Никово князь не спрошалсе
Цесовыхъ всѣхъ прирубалъ,
До синоту доступалъ.
Трои двери изломалъ,
Онъ на четверты отворялъ—

На колѣняхъ братъ стоялъ.
Передъ нимъ стоитъ полковникъ—
Сенаторская судья
И держитъ саблю на вѣсу—
„Што царю голову снесу."
Царь да брата увидалъ,
На рѣзвы ноги ставалъ.
„Те спасибо, братец милой,
Те спасибо братъ родной,
Поманилъ бы часъ минуту
Скоро не было миня,
Срубили голофъ у миня.
Намъ не дороги синоты,
Сенаторскіе судьи.
Изъ сеноту мы пойдемъ—
Сенаторовъ всѣхъ прибьемъ,
Изъ сенатовъ вонъ пойдемъ—
Всѣ сеноты всѣ сожжемъ!—

Приведенные тексты записаны в современной нам редакции, но нельзя сомневаться, что возникновение этих, как и вообще исторических песен относится ко времени самих событий.

Чрезвычайно интересен, как и всегда, отдел народной лирики. Это один из самых богатых и ценных в поэтическом отношении жанров народно-поэтичоского творчества. Есть прекрасное многотомное издание, вышедшее под редакцией академика А. И. Соболевского. В XVIII и первой четверти XIX века существовал целый ряд песенников, частью рукописных, частью печатных. Само собой разумеется, что лирические песни столь общего содержания, что их трудно приурочивать к определенной эпохе. Но по песенникам есть возможность определить те изменения, которым подвергся поэтический стиль народной лирики на протяжении XVIII и первой четверти XIX века. Мы можем с уверенностью говорить, что народная лирика пережила очень любопытную трансформацию, испытавши на себе книжное, литературное влияние. Старая лирическая песня,

конечно, продолжает существовать и в значительной степени сохраняет свою поэтику, но рядом с этим в народном обращении появляются песни типа романса-пасторали. Это явление хорошо освещено в книжке А. Веселовского „Любовная лирика XVIII века“, на которую я и обращаю внимание интересующихся этим вопросом. Песня лирическая многое сохраняет от старины. Попрежнему фигурируют „дородный добрый молодец“, „сокол ясный“, сизый селезень и „девица красная, белолица, круглолица, глаза ясные, брови черные, коса трубчата“.

„Какъ по улицѣ идетъ,
Она павушкой плыветъ,
По новымъ сѣнямъ идетъ,
Какъ лебедушка плыветъ“.

Она же, в зависимости от настроения, которое переживает,—перепелка, ласточка, горемычная кукушечка, серая утица и т. д. Лирическая песня имеет определенную символику. Символы любви эти: сад зелено-виноградье, зеленое деревцо, как символ молодости. Девушка уподобляется калинушке, малинушке, капустке, травке, мяте, цветку и т. п.; срывание и вкушение плода (яблока), как символ любовного общения; соловей песни поет, утешая в кручине молодца и в печали красну девицу-душу; сокол грамотки передает любовные; ласточки вести носят радостные. Любящие задают друг другу загадки, видят вещие сны и т. д. Есть типические формулы, в которых изображаются разные моменты любовных перепетий: свидание, разлука, неверность, судьба-рок и т. д. Все это черты старой песенной поэтики, сохраняющиеся и в песне XVIII века.

К этому присоединяется еще нечто новое; — рядом с „добрым молодцем“ и „красной девицей“ появляются другие герои: щеголь и щеголиха; песня превращается в романс, иногда в чувствительную пастораль. Выработался новый жанр народной лирики с новыми героями и новыми поэтическими приемами. Мы найдем еще старый „мост калиновый“, но „добрый молодец“ и „красная девица“

охарактеризованы здесь совсем иначе, чем в песнях старого типа.

„Ахъ, по мосту-мосту, по калиновому мосту,
Ахъ, шелъ тутъ дѣтинка, удалой молодецъ,
Голубой на немъ кафтанъ, фалды машутся.
Грезетовый камзолъ раздувается,
Миткалинная рубашечка бѣлѣется,
Батистовыя манишечки трепещутся,
На шейкѣ-то платокъ, будто аленькій цвѣтокъ,
Въ карманѣ-то другой, остъ-индскій голубой,
Въ правой рукѣ тросточка камышевая,
Въ тросточкѣ ленточка пукетовая,
Онъ тросточкой подпирается,
Самъ пукетовой лентой похваляется“.

Как видите, народный щеголь одет почти так же, как дворянский щеголь XVIII века. Встречается ему девица и говорит:

„Полюби школьну-манерну, коли я те не мила“.

Он отвѣчает ей:

„Ахъ, ты меня, голубушка, высушила,
Что ты выняла румянецъ изъ бѣлаго лица,
Изъ бѣлаго лица у дороднаго молодца,
Ахъ, школьная-манерная сударушка моя“.

Эпитет „манерный“ сам по себе очень характерен. При свидании происходит разговор такого рода:

„На молодцѣ аленькій кафтанъ,
А за нимъ идетъ дѣвица, на ней желтый балахонъ,
На ней желтый балахонъ, юбка радужная,
Юбка радужная, шапка бархатная,
Шиты алые чулки, съ позументомъ башмаки“.

Щеголь не только хорошо одевается, у него и поведение галантное.

„У воротъ стоитъ одинъ кавалеръ и господинъ
Не проста чина солдатъ, можно писаремъ назвать,
Онъ и чистъ, душа, рѣчистъ, говоритъ, сердце, гораздъ,
По нѣмецкому убранъ, по французски шитъ кафтанъ,
Черну шляпу приподнялъ и учтиво поздравлялъ“.

И угощение тоже не простое деревенское, а чай, кофе, конфекты. Конечно и сюжеты, соответственно этим персонажам, меняются, нередко изображаются довольно рискованные ситуации в духе XVIII века; старые образы заменяются новыми. Если прежде говорилось о стреле в буквальном смысле, то теперь это — стрела амура.

„Я пойду молоденька, во зеленые луга,
Закричу, млада, громко, то мнѣ злая бѣда:
Охъ, вы, лютые звѣри, собирайтесь ко мнѣ,
Вотъ вамъ сладкая пища, терзайте меня,
Хоть едино оставьте ретивое сердце,
Вы отдайте, милу другу въ бѣлы руки,
Охъ, пускай милъ посмотритъ, какъ его я люблю“.

И самый стих изменяется, появляется рифма.

Таким образом и по своему содержанию и по типам, которые тут изображены, по форме и приемам песня трансформируется. А. Веселовский говорит иногда о „вырождении“ песни, но правильнее говорить просто о трансформации, потому что всякое вырождение есть вместе с тем и зарождение, зарождается новый жанр. Смена стилей совершенно законна в общей эволюции песенного творчества. Кстати сказать, XVIII век знал уже такъ называемые частушки. Думают нередко, что частушки есть плод новейшего фабрично-заводского творчества. Таким образом лирическая песня переживала интересную эволюцию, сближаясь с литературным жанром романса — пастoрали. Содержание лирики должно было отражать содер-

жание самой народной жизни. Кроме общих мотивов любви, разлуки, измены,—тут есть и мотивы с определенным социальным содержанием. Между прочим, необходимо подчеркнуть, что народная песня не оставила без внимания такую сторону народной жизни, как крепостное право. На это нужно указать, потому что долго склонны были думать, что народное творчество осталось безучастным к рабству, что народ так притерпелся к своему подневольному положению, что его песня не отразила этого явления, В действительности же народная песня отозвалась на крепостную неволю. Укажу на небольшой, но очень интересный сборник под названием „К воле", составленный Н. Л. Бродским (в издании „Универсальной библиотеки Антика"),

Точно также очень характерные новые черты приобретают так называемые духовные стихи. Во-первых, еще с XVII века появляется так называемый младший духовный стих: канты и псальмы. Эти канты и псальмы были книжного происхождения, они испытали влияние силлабической поэзии XVII века; через бурсаков они проникали и в народную среду, особенно часто поются в Малороссии и Белоруссии. В XVIII и XIX веке они в большом ходу. Во-вторых, песни, которые отражают новые явления в религиозной жизни народа — старообрядчество, сектантство. Они интересны, потому что в них отражается психология старообрядчества, сектантства с их суровой отчужденностью и высоким напряжением религиозной мысли. Интересны они и по своей форме. Сохраняя некоторые черты старого стиля, близкого по поэтике к былевому складу, они приобретают и новые особенности. Возьму известный стих: „Похвала пустыни", как он сохранился в рукописном сборнике 1790 — 91 года, откуда и взят Буслаевым. В его „Исторической хрестоматии" мы читаем:

„О прекрасная пустыня, и самъ Господь пустыни
похваляетъ.
Отцы въ пустыняхъ скитались и съ Ангелы отцемъ
послужили.

Апостола отцевъ похваляли, отцевъ величали
Пророцы отцевъ прославляли и святые отцевъ похваляли.
О прекрасная пустыня отцы во пустыни пребывали.
И дивіемъ овощіемъ питались изъ горъ воды испивали.
Древа во пустыняхъ выростали различными цвѣты
расцвѣтали.
Ко древамъ птицы прилетали на кудрявыя вѣтви
посѣдали.
Они райскія пѣсни воспевали отцевъ во пустыняхъ
утѣшали.
Отцы у нихъ Богу молились день и нощь Богу работали.
Колѣнами къ земли припадали и слезы своя проливали.
И плоть они свою изсушали и наги въ пустыняхъ
пребывали.
Отъ солнца они опалились, отъ мраза они омерзали.
И всякія скорби терпѣли, конецъ житію совершили.
Свои они души спасаютъ, отъ вѣчныя муки избавляютъ.
И царство небесное воспріемлютъ, за весь міръ Бога
умоляютъ.
А насъ они грѣшныхъ обращаютъ па чистое житіе
поучаютъ.
И во вѣки вѣкомъ аминь".

Форма „вѣкомъ" вместо „вѣковъ" — старообрядческая. Общий характер стиха остается прежним, но осложняется некоторыми новыми особенностями, например рифмой. По содержанию эта песня характеризует старообрядческое (аскетическое) миросозерцание, восходящее к общему древне-русскому аскетическому идеалу (в данном случае к повести о Варлааме и Иасаре). Кроме того, имеются песни, типично выражающие психологию отдельных групп старообрядцев (странников, самосожигателей и пр.). Например, „Пѣсня объ Аллилуевой женѣ". Антихристы-жиды ищут Христа, чтобы предать его смерти. Христос вбегает в келью Аллилуевой жены. Она топит печь и держит на руках своего младенца. По просьбе Христа, она бросает своего младенца в печь, а его берет на руки. Когда приходят „жидове-архіереи и „злые фарисеи", она говорит им,

что бросила Христа в печь. Посмотрев в печь и увидев там ребенка, преследователи успокаиваются и уходят. Тогда мать начинает тужить о сыне. Отодвинув заслон, она видит в печи райскій сад (вертоград), в котором младенец разгуливает вместе с ангелами, поет песни, читает книгу евангельскую и молит за мать и отца. Стих заканчивается так:

„Какъ возговоритъ Аллилуевой женѣ
Христось Царь Небесный:
— Охъ ты гой еси, Аллилуева жена милосерда,
Ты скажи мою волю всѣмъ моимъ людямъ,
Всѣмъ православнымъ Христіанамъ,
Чтобъ ради меня они въ огонь кидались,
И кидали бы туда младенцевъ безгрешныхъ,
Пострадали бы всѣ за имя Христа свѣта,
Не давались бы въ прелесть хищнаго волка,
Хищнаго волка, антихриста злого.
Что антихристъ на землѣ взялъ силу большую,
Погубить во всемъ светѣ вѣру Христову.
Поставитъ свою злую церковь.
Онъ брады всѣмъ брить повелеваетъ,
Креститься щепотью всѣмъ завѣщаетъ,
Мою вѣру Христову хощетъ искоренити“.

Чрезвычайно интересны, далее, духовные стихи сектантов-мистиков, хлыстов (людей божиих), духоборов и др. Я уже говорил, что их религиозное настроение чрезвычайно высоко, и потому их религиозная лирика представляет большой интерес по своему содержанию, по проникающему эту поэзию религиозному настроению, а также и по форме. У нас существует много сборников сектантской поэзии—больше сборники Рождественского и Успенского, Бонч-Бруевича, Добровольского и т. д. В качестве примера остановимся на следующих стихах — из книги Е. А. Ляцкого „Стихи духовные“:

Роспѣвецъ.

„Ты душа, душа,
Ты блаженная,
Что скучаешь ты
На сырой землѣ?
Иди вслѣдъ за мной;
Я, Господь съ тобой;
Посмотри, душа
На меня, Христа:
Какъ терплю всегда
За тебя, душа!
Мой престолъ—небеса
Подножье—земля:
Я тебя ради
Обнищалъ, душа;
На землю пришелъ
Мѣста не нашелъ,
Какъ злодѣй гонимъ
И всѣми призрѣнъ.
Добротою я
Паче всѣхъ людей,
Надо мною всѣ
Насмѣхаются,
Оплеваніе
Я отъ всѣхъ терплю,
Заушенія,
Раны, смерть подъялъ;
Такъ и ты, душа,
Подражай всегда
Мнѣ, Отцу твоему
Вседержителю.
Я люблю тебя
Не терзай меня,
О, сестра моя,
Душа вѣрная!
О, любовь, любовь,
Ты сладчайшая.
Твоя силушка
Величайшая!
Ты виновница
Всѣхъ спасаемыхъ,
Не щадитъ любовь
Тебя любящихъ.
Ахъ безъ жалости
Любовь ищеши
Натягаешь лукъ
Рукой сильною,
Уязвляешь ты
Тебѣ подданныхъ!
Цѣль, любовь, твоя
Серце вѣрное;
О любовь, любовь,
Любовь чистая
Іисуса Христа
Безкорыстная
Умножаешься,
Разливаешься,
Чтобы всѣхъ плѣнить
Въ себя помѣстить!
Какъ мать, не зная,
Носишь чадъ своихъ,
И рождаешь ихъ
Съ скорбми тяжкими,
Чтобы всѣ въ тебѣ
Оправдалися
О любовь, любовь,
Неистощимая!
Истощаешься—
Умножаешься!
Ты течешь, любовь,
Въ сердце Божіе.

Вопіешь, любовь:
Слушай всѣ меня!
Я одна чиста,
Дочь небесная
Красотой моей
Полны небеса,
Всѣ мною живутъ
Всѣ міры міровъ,
Разливаюсь я,
Вода Божія,
Наполняю я
Души праздныя *);
Не можетъ никто
Доступить къ отцу,
Окромѣ меня,
Любви чистыя!
Богу слава вся,
Держава Ему!

Роспѣвецъ.

Ужъ вы други, други,
Други милые
Братцы родимые!
Подумаемъ, други,
Погадаемъ, милы,
Какъ намъ жить будетъ
На сырой землѣ?
Какъ служить будетъ
Намъ живу Богу?
Какъ дойти будетъ
Намъ до царствія
До небеснаго,
До его раю
Преблаженнаго?
Прежніе жили
Живу Богу служили,
Нужды, тѣсноты
Въ любви терпѣли.
А плоти свои
Они крушили
Царствіе Божье—рай
Трудомъ достали.
Вы вставайте-ка, други
Ранехонька,
Умывайтеся, други,
Вы бѣлехонька,
Снаряжайтеся
Въ цвѣтны платьица.
Мы пойдемъ въ походъ
Въ восточну страну,
Мы зайдемъ въ гости
Къ родному батюшкѣ,
Мы пойдемъ гулять
Во зеленый садъ,
И мы сойдемся
Во единый кругъ,
Мы подумаемъ думу
Да единую,
Зададимъ просьбу
Во седьмо небо,
Ко Отцу, Сыну
Да Святу Духу,
Ко святой Троицѣ,
Нераздѣльной-то.
Авось батюшка
Смилосердится,

*) Т. е. свободные.

Отрядить посла,
Посла скораго,
Духа полнаго,
Свѣта престольнаго,
А за нимъ полки,
Полки ангельски,
Всѣ архангельски,
Херувимскіе,
Серафимскіе,
А за нимъ летятъ
Да два голубя,
Да два бѣлые,
Эхъ вы голуби,
Ужъ вы бѣлые
И вы гдѣ были
И гдѣ летали?
Отвѣчаютъ голуби,
Отвѣчаютъ бѣлые!
Мы не голуби,
Мы не бѣлые,
А мы ангелы,
Мы архангелы,
Мы апостолы
Съ неба сосланы,
И мы летали
По поднебесью,
И мы видѣли
Диво дивное,
Чудо страшное
И ужасное:
Какъ душа со тѣломъ
Разставалася,
Разставалася—
Распрощалася.
Ты прости—прощай,
Тѣло бѣлое!
Я въ тебѣ жила
Тебя тѣшила,
А сама себя
Въ муку сверзила.
Какъ итить тѣлу
Во сыру землю,
Ко лютымъ червямъ
На съѣденіе,
А мнѣ-то душѣ,
На мученіе.
Мимо раю шла—
Раю лишилася,
Мимо муки шла—
Муки не обошла,
Во вѣки вѣковъ—аминь“.

А вотъ символическая пѣсня людей божиихъ „о рѣкѣ Втай“ (или Утай):

„Изъ-подъ той, было, крутой горы.
Изъ-подъ бережку глубокаго,
Родника, было, Господняго,
Протекала мати Втай-рѣка,
Что по алому по бархату.
У ней донышко серебряное,
Круты бережки позолоченные,
А желты пески—крупный жемчугъ
По бережку разсыпается.

Долина то у Втай-рѣки
Отъ востока и до запада,
Ширина-то во весь бѣлый свѣтъ,
Глубина-то у Втай-рѣки
Никому неисповѣдимая
Оприча Царя небесного,
Государя сына Божьяго,
Еще матушки-помощницы,
Пресвятой свѣтъ Богородицы
И небесныхъ силъ заступницы.
Ужъ спасибо тебѣ, Втай-рѣка,
Что ты къ намъ прикатилася,
Во сердца наши вселилася".

Река Втай символизует тайное учение („Втай или „Утай" значит тайное божественное учение), распространившееся от востока къ западу и влившееся в наши сердца. Тут золотой и серебряный скатный жемчуг, крутые берега,—все народно-поэтические образы и символы. Размер—бытовой, но с рифмами.

В одном из псалмов говорится о глубокой преданности духоборов Христу Господу и его учению: „Тебя ради, Господи, возлюбил врата тѣсныя, Тебя ради, Господи, оставилъ отца, и матере,... брата и сестру,... весь племень свой,... все житье-бытье, хожу в тѣснотѣ гоненій, терплю хулы и поношенія, хожу алчущій и жаждущій,... живу безъ покровища". По форме своей эти песни опять представляют ту же особенность: имеют рифму, но сохраняют и старые черты. Здесь размер тот же и некоторые знакомые поэтические образы.

Особое место занимают такие песни, в которыхъ нет понятных нам слов, а особое экстатическое речеговорение. Это то, что футуристы называют „заумным языком" (за умом, за пределами сознания, в подсознательной сфере). В книге Д. Г. Коновалова „Религиозный экстаз въ русском мистическом сектанстве" мы найдем некоторые образчики этого заумного языка сектантов-мистиков XVIII века. Хлыст Сергей Осипов пел:

„Рентe фенте ренте финтрифунт
Нодар лисентрант нохонтрофинт“.

То же и у московского хлыста Варлаама Шишкова, современника Осипова:

„Носантос лесонтос фурт лис натруфунтру натрисинфур
Кресерефире кресентреферт чересантро улмири умилисинтру
Герезон дроволмире здрувуи дремиле черезондро фордей
Корнемила коремира уздроволне корлемире здроволде
Конфуте ешечере кондре насифи насофонт мересинти
феретра“.

Произносятся эти непонятные слова мистиками в состоянии религиозного экстаза; по их убеждению это и есть тот таинственный божий язык, который когда то был ниспослан в день великой пятидесятницы в виде огненных язков. Любопытно сопоставить с этим стихотворение Сумарокова „Ко гордости“:

„Гордость и тщеславіе выдумалъ бѣсъ.
Шеринъ да беринъ лисъ тра фа,
Фаръ фаръ фаръ фаръ люди еръ арцы,
Шинда шиндара
Транду трандара,
Фаръ фаръ фаръ фаръ фаръ фаръ фаръ фаръ
фертъ
Сатана за гордость низверженъ съ небесъ.
Ширинъ да беринъ лисъ тра фа,
Фаръ, фаръ, фаръ, фаръ люди еръ арцы,
Шинда шиндара,
Транду трандара,
Фаръ, фаръ, фаръ, фаръ, фаръ, фаръ, фаръ, фаръ,
фертъ“.

Это тоже, если хотите, заумный язык. Но заумные стихотворения Сумарокова совсем не то, что заумные слова какого-нибудь мистика сектанта. У Сумарокова это плод

искусственного сочинительства. Кстати, это стихотворение Сумарокова вошло въ пьесу Ю. Э. Озаровского „Проказы вертопрашки или наказанный педантъ“.

На заумные речи наших мистиков XVIII века обратили внимание, между прочим, молодые поэты и ученые, которые разрабатывают вопросы поэтики въ духе футуристов. (Назову В. Шкловского, автора статьи „Заумный язык и поэзия“ в I выпуске „Сборников по теории поэтического языка“. Конечно, есть огромная разница между звуковой символикой Пушкина и других поэтов, речетворчеством футуристов, или речеговорением мистиков сектантов, образчик которого я привел. Речетворчество футуристов и особенно темные речи мистиков-сектантов конечно лежат за пределами поэзии. Это не есть уже поэзия, а продукт патологического состояния.

Итак, духовные песни XVIII века представляют нам некоторые новые явления. Былевой эпос, исторические песни, лирика, духовные стихи — все это старые литературные жанры, испытавшие лишь известные изменения,— они получают новое содержание и самая форма их эволюционирует в определенном направлении.

В XVIII веке, опять не без влияния книги, получает развитие сравнительно новый жанр, а именно, *народная драма*. Драматическое начало издавна присуще народно-поэтическому творчеству: в обрядах и обрядовых песнях имеются все необходимые элементы драматизации. Издавна были известны „Вертепы“, „кукольный театр“, „петрушка“. Кроме этого можно назвать несколько пьесок, которые были распространены в народе и исполнялись в XVIII и в XIX веке вплоть до нашего времени. Такого рода народные драмы теперь собраны в сборники (напр., Ончукова, Виноградова, Абрамова, Каллаша), стали они помещаться и в учебных хрестоматиях (в хрестоматии Саводника, I вып., в хрестоматии, составленной Бродским, Сидоровым и Мендельсоном). Я позволю себе обратить ваше внимание на пьесу „Царь Максимиліанъ“ не только потому, что это одна из самых популярных народных пьес, но и потому что она возникла в XVIII веке

(происхождение ее относится к средине XVIII или даже к первой четверти XVIII века). Пьеса эта в XVIII веке была уже весьма и весьма популярна. Она существует во многих записях. Пьеса делится, как полагается, на несколько актов, на три основных действия. В первом действии артисты ставят стул, изображающий трон. Появляется „скороход-фельдмаршал“ в соответствующем костюме, вроде солдатского или генеральского, с погонами или эполетами, с красной лентой через плечо, с орденом и звездой на груди. Через некоторое время появляется и сам царь Максимилиан, в общем одетый так же, как и скороход, только более пышно. Ему надевают на голову корону, венец. Обращаясь к публике Максимилиан говорит: „Здравствуйте, всепочтеннѣйшіе господа! Вотъ и я къ вамъ явился сюда. За кого вы меня признаете: за короля пруського или за прынца храпцюзькаго? Я не есть король пруській, ни принцъ храпцюзскій, а я єсть царь Максимиліанъ!“ Отрекомендовавшись, он приказывает скороходу-фельдмаршалу принести скипетр, корону и рукодержаву, чтобы он мог приступить к главному делу—судить народ. Царя облачают и поют песню. После всего этого царь приказывает привести к нему его „гордаго и непокорнаго сына Адольхву“. Царь судит сына за то что он не хочет поклониться кумирическим идолам, отсылает его на три дня в пустыню. Адольф уходит и поет:

„Я въ пустыню удаляюсь,
Отъ прекрасныхъ здѣшнихъ мѣстъ...
Сколько горестей, печалей
Мнѣ въ пустынѣ должно снесть!“

После второго допроса царь отсылает его в пустыню уже на три недели, а после третьего—на три месяца. Тройственность, как вообще в нашей родной поэзии: три дня, три недели, три месяца. Когда последний раз Адольфа подвергают допросу, он опять таки не хочет исполнить волю своего отца и говорит: „Не поклонюсь я твоимъ кумирическимъ богамъ. Я твои кумирическіе боги повер-

гаю подъ ноги". Тогда царь призывает своего палача Брамбеуса и приказывает ему снять с его „гордаго и непокорнаго сына Адольхва ордена, ленты, кавалерію, а съ плечъ его голову". Палач, одетый в красную рубашку, в черной маске, с черным шлемом на голове и черными перьями на шлеме производит довольно сильное впечатление на публику. Палач выполняет приказание царя, а хор при этом поет:

„Какъ на лобномъ мѣстѣ
Молодецъ стоитъ.
Думушку думаетъ
Дышитъ тяжело.
Знать, приходитъ времечко,
Добро прошло,
Съ плечъ его могучихъ
Сняли ордена.
Скованъ онъ, скованъ,
Скованъ по рукамъ,
Скованъ онъ, скованъ,
Скованъ по ногамъ.

Срубив Адольфу голову, палач поет:

„Подъ зеленою ракитой
Лежитъ царскій сынъ убитый.
Солнце и мѣсяцъ померкамши,
Я на свою душу острый мечъ накладамши"

и закалывается. Тогда, по приказанию царя, приводят дедушку-гробокопателя старого и глухого. Следует комическая сценка, так как дедушка совсем почти не понимает, о чем ему говорят, но все-таки закапывает трупы. Во втором действии Максимилиан сражается с каким-то королем Мамаем и побеждает его. В третьем действии появляется приятель царя Максимилиана „гетман-малоросс", позже—Аника-воин, который сидел у Максимилиана в темнице 33 года. Происходит сражение между Аникой

и гетманом, в результате которого последний падает убитым. Но доктор, появившийся по приказанию царя Максимилиана с бутылками и трубками, приводит в чувство гетмана. Он встает со словами: „Фу, какъ я крѣпко спалъ“. В заключение появляется „Престрашный Исполинъ“, который приглашает царя Максимилиана биться с ним или мириться. Максимилиан хочет биться, сражается и в конце концов погибает от руки Исполина, а последний садится на престол. Этим трагедия кончается.

Я взял один из наиболее распространенных вариантов, но есть много других (см., напр., в издании Каллаша 39 книга „Этнографического обозрения“). В. В. Каллаш доказал, что в основе сюжета лежит апокрифическое житие Никиты. Основной мотив апокрифической легенды о мучениях Никиты обрастает рядом иных сказаний. Пьеса получает сложный состав. „Царь Максимилиан“ исполнялся по памяти и, следовательно, относится к типу народных пьес, какие были в западной Европе под названием „Comedia dell'arte“: комедии, которые не имеют устойчивого текста, а только известный сценарий. Вот образчик драматического творчества, относящегося к изучаемому периоду.

Таким образом, вы видите, что народно-поэтическое творчество второго периода представляет картину интересной и своеобразной жизни. Тут не было застоя. При этом народно-поэтическое творчество соприкасается с книжным, литературным. Все, что шло сверху, просачивалось в социальные низы и отлагалось в народно-поэтическом творчестве. Мы скоро убедимся в том, что было и обратное течение,—народная поэзия в свою очередь оказывала влияние на верхи, давала им свои образы и сюжеты. Так что правильнее будет говорить о взаимном влиянии устно-народного и литературного творчества.

Мещанская литература (народная книга).

От народной массы, почти поголовно неграмотной, однако жившей своими духовными интересами и имевшей

богатую поэзию, поднимемся в следующий социальный слой, в среду грамотных людей из крестьян, мещан, мелких чиновников, поповичей и тому подобного демократического элемента. Здесь тоже была своя очень интересная литература. Она находится в непосредственной связи с литературой собственно-народной в узком смысле этого слова. Грамотные наши читатели пользовались тем же самым поэтическим материалом, которым жила и неграмотная масса. Но кроме того, в распоряжении грамотного человека из малокультурной среды была своя литература. От XVIII века, как я имел уже случай вам сообщить, сохранилось очень много записей народно-поэтических произведений. Эта рукописная литература и составляла прежде всего чтение нашего мало-культурного читателя. Особенное значение, может быть, имели тут старые повести идущие от XVI — XVII и первой половины XVIII века. Они продолжали распространяться в огромном количестве и в письменной форме и в форме печатной. Характерный перечень этих народных книг дан Чулковым в его журнале „И то и сё“. Под'ячий в отставке говорит, что он кормился перепиской повестей: „Бова Королевичъ“, „Еруславъ Лазаревичъ“, „Петръ Золотые Ключи“, „Францъ Венеціанинъ“, „Геріонъ“, „Евдокъ и Берѳа“, „Россійскій дворянинъ Александръ“, „Фролъ Скобѣевъ“ и прочие полезные истории, продававшиеся на рынке. Количество сохранившихся рукописей этих повестей довольно большое. Много могло, конечно, и пропасть. Сохранилось 20 списков „Петра Золотые Ключи“, 16 списков „Евдока и Берѳы“, 32 списка повести о „Гереонѣ милордѣ“, 21 список повести о „Брунцвинѣ“ и т. д. Некоторые и даже многие из этих старинных произведений были уже напечатаны в XVIII веке. Так, сказка о „Славномъ сильномъ храбромъ и непобѣдимомъ витязѣ Бовѣ Королевичѣ и прекраснѣйшей королевѣ Дружневнѣ“ издана в 1791 и 1793 годах. История о „Славномъ и сильномъ витязѣ Еруславѣ Лазаревичѣ“ выходила в 1790, 1792 и 1797 годах. История о „Храбромъ рыцарѣ Францылѣ Венціанѣ и прекрасной королевѣ Ренцывенѣ“—в 1787, 1789 и 1799 годах, „По-

стоянная любовь Евдока и Берѳы“ въ 1787 году, „Исторія о славномъ рыцарѣ Златыхъ Ключей“ дважды печаталась в 1780 и 1796 годах. Затем нельзя не назвать „Гуак или непреоборимая вѣрность“—в высшей степени популярная книжка—в 1789 и 1793 годах и еще, пожалуй, упомяну увеселительную повесть „Похожденія шута и плута Совестдрала“. Самое имя Совестдрал есть искаженное „Совиное зеркало“ въ переводе немецкого Eulenspigel на польское „Сове Здрадло“. Много изданий выдержала „Тысяча и одна ночь“. Сколь охотно и поспешно публика разбирала „1000 и одну ночь“ можно заключить из того, что „6 изданій недостаточно было, чтобы удовлетворить читателей“, писал переводчик „1000 и одной ночи“. Таким образом эта литература (старинные повести) происхождения самого разнообразного.

Кроме того, нарождается и своя литература, обслуживающая этих мало-культурных читателей, были свои „мелко-травчатые“ писатели: М. Д. Чулков, Михаил Попов, Ив. Новиков, Березайский, Матвей Комаров, Евграф Хомяков и др. К произведениям этих писателей мы сейчас и обратимся. Их творчество довольно разнообразно. Мне кажется, здесь можно различать четыре основных литературных стиля. Первый и самый распространенный стиль, это стиль сказок и волшебно-рыцарского романа. Те же именно повести, которые я перечислял и которые сами принадлежат к категории волшебно-рыцарских повестей, оказывали свое влияние на творчество таких писателей, как, например, Чулков. Из его многочисленных произведений я остановлюсь только на „Русских сказках“. Это очень обширное произведение и носит следующее заглавие: „Русскія сказки, содержащія Древнѣйшаго повѣствованія о славныхъ Богатыряхъ, сказки народныя и прочія оставшіяся чрезъ пересказыванія въ памяти Приключенія“ (10 частей) 1780—1783 гг. Чулков несомненно имел в своем распоряжении какие-то записи богатырских повестей т. е. былин, подобных тем, которые были мною названы выше и, между прочим, были изданы Н. С. Тихонравовым. Кроме этих записей он пользовался еще и устным преданием, может быть и сам

записывал. В частности предание о чудовище великане Зиланте нашло себе место в балладе казанского поэта Каменева „Громвалъ". Имея в своем распоряжении такие материалы, по преимуществу богатырские сказания и народные предания, Чулков понимал их непосредственное значение, как поэтического отражения жизни; по крайней мере въ предисловии к „Русским сказкам" онъ говорит: „Романы и сказки были во всѣ времена у всѣхъ народовъ. Они оставили намъ вѣрнѣйшія начертанія древнихъ каждыя страны народовъ и обыкновеній. Должно думать, что сіи приключенія богатырей русскихъ имѣютъ въ себѣ отчасти дѣла бывшія, и если совсѣмъ не вѣрить онымъ, то надлежитъ сомнѣваться и во всей древней исторіи, какая по большей части основана на оставшихся въ бумагахъ сказкахъ". Хотя, таким образом, Чулков и понимает, что народные сказки воссоздают действительность, но у него не было, все-таки, бережного отношения к этому творчеству. Он видит в нем только материал, который подлежит его свободной литературной обработке, потому что, по его словам, он пишет для того, чтобы доставить удовольствие любителям такого чтения и потому приспособляется к вкусу читателя, т. е. обрабатывает эти произведения в сказочном стиле волшебно-рыцарских повестей.

В самом деле, возьмем из его „Русских сказок" то, что он рассказывает о Владимире и Добрыне. Владимир и Добрыня—былевые герои. Здесь встретится кое-что и из былевых эпизодов, но, вместе с тем, былевые мотивы так осложнены другими преданиями и даже собственными измышлениями, что с трудом можно узнать былевую основу. „Во время невѣрія,—говорится про Владимира,—онъ имѣлъ множество женъ, между которыми была у него Болгарыня, именемъ Милолика, чрезвычайныя красоты, ибо имѣла она: „очи сокольи, брови собольи, походку павлиную, грудь лебединую" (и самое имя, как видите, указывает на ее красоту,—в XVIII веке обычно употребляли имена, определяющие свойства людей.). Он так полюбил Милолику, что отпустил всех своих 800 наложниц и начал жить с нею счастливо. „Дни текли въ совершенной ра-

дости; прешедшія побѣды принесли богатство; миръ умножалъ изобиліе; подданные любили своего Государя, и сей обращалъ къ нимъ все раченіе и милость: ибо покой души его происходилъ отъ сердца, удовлетвореннаго любовію". Владимир изображается как бы в духе просвещенного абсолютизма: он монарх просвещенный, гуманный, миролюбивый. Счастье Владимира было нарушено одним, оказавшимся для него роковым, эпизодом. Однажды он услыхал, что кто то трубит в рог; он послал узнать, кто тот человек, который так дерзко нарушил его покой. Это был, как оказалось, Тугарин Змеевич. Исполин принял послов Владимира довольно гордо и показал им свою невероятную силу (взял огромных размеров камень, бросил его в воздух и полчаса камень не возвращался). Напугав таким образом послов Владимира, он от имени князя болгарского Тревелия потребовал, чтобы Владимир отдал ему Милолику, потому что она давно была обещана ему в качестве жены. Милолика подтверждает это и рассказывает длинную историю, объясняющую притязания Тугарина. Из нее мы узнаем, что Тугарин Змеевич особенного, волшебного происхождения. Он родился из яйца, которое снес чародей Сарагур, а высидели злые духи. Тугарин получил свое имя от того, что, „туго росъ". Тугарин полюбил Милолику, но она спасалась от его притязаний с помощью талисмана, полученного от матери. Чудовище не хотело отказываться от своих прав на красавицу, так как она была обещана ему ее братом. Владимир созывает военный совет и приглашает своих богатырей вступиться за его честь и достоинство. Богатыри исполнили возложенное на них поручение, но неудачно. Князь и жители в отчаянии. В эту минуту появляется один витязь. „Доспѣхи на немъ ратные, позлащенные. Во правой рукѣ держитъ копье булатное: на бедрѣ виситъ сабля острая. Конь подъ нимъ, аки лютый звѣрь; самъ онъ на конѣ, что ясенъ соколъ". Таким образом, здесь сохранился былевой стиль. Его спрашивают: „Какъ звать тебя по имяни? Какъ величать по отечеству? Царь ли ты Царевичъ, или Король Королевичъ, или сильный могучій Богатырь, или изъ иныхъ земель

грозенъ посолъ?“ Прибывший витязь отвечает: „Надежа Государь! доселѣ мнѣ молодцу еще не было дороги запертыя. Проѣзжалъ я горы высокія, проходилъ я лѣса темные, переплывалъ рѣки глубокія, побивалъ я силы ратныя, прогонялъ я сильныхъ могучихъ Богатырей; мнѣ ли оробить Тугарина?“ Оказывается, что это Добрыня, который, по предсказанию волшебницы, может победить Змеевича. Въ истории, рассказанной Милоликой, фигурируют крылатый Вилант и волшебница Добрада. Добрада воспитала Добрыню, от нее получил он и имя свое. У него были все качества, необходимые для рыцаря, между прочим и уважение к „нѣжнему полу“. Он, как советовала ему Добрада, не отступал от добродетели и не пропускал случая защищать нежный пол от гонений и опасностей: „для того, что тѣмъ умягчится нравъ, легко могущій ниспасть въ звѣрство“. Из сего видно, говорит Чулков, что Добрыня первый подал повод к учреждению ордена богатырского, и Владимир был первым учредителем его. Добрыне суждено было победить Тугарина Змеевича.

Вот в каком стиле ведется изложение. Рассказ осложнен множеством вставных историй, вводных эпизодов, с участием богатырей, волшебников и волшебниц, с самыми невероятными подвигами и запутанными приключениями. Авантюрный элемент, элемент приключений, видимо, составлял одну из занимательных сторон этих повествований. Сборник „Русскія сказки“ Чулкова может служить для нас образцом первого, сказочного стиля *).

Ко второму стилю можно отнести те произведения, на которых чувствуется влияние плутовского романа, того типа, к которому принадлежат знаменитый роман Лесажа „Жиль Блаз“ (1715 — 1735 г.) и „Приключения маркиза Г“. Прево. Плутовской роман занимает очень видное место в истории европейского романа. Его называют также испанским, потому что он более всего развился на почве Испании. В плутовских романах, обыкновенно, участвуют плуты,

*) См. книгу В. В. Сиповского „Очерки из истории русского романа“. т. I, ч. II.

мошенники, пройдохи. Роман Лесажа очень рано стал переводиться на русский язык. Первый перевод был сделан в 1754 г., потом в 1768 г., 1819 г. и несколько новейших переводов. Лесаж — писатель оригинальный и талантливый, с большим знанием жизни на всех ее ступенях. В этом романе он сумел дать занимательную и очень полную сатиру на французское общество разных его слоев; речь шла как-будто об Испании, но было совершенно ясно, что это сатира на соответствующую эпоху французской жизни. Героем Лесаж избрал самого простого человека, но обладавшего необходимыми качествами для того, чтобы составить себе выгодную житейскую карьеру. С первых же шагов Жиль Блаза чувствуется будущий карьерист и плут, хотя и не совершающий больших преступлений, но не стесняющийся в выборе средств для достижения своих целей. Я позволю себе привести несколько страниц из перевода 1819 г., из первой его части. Вы увидите, между прочим, в каком стиле написан Жиль Блаз: „Дядя мой нашел мне учителя доктора Годинец, который почитался в этом маленьком городке, где они жили, за самого искусного педагога. Я воспользовался наставлениями его так хорошо, что через 5 или 6 лет мог несколько разуметь греческих авторов, а латинских понимал довольно хорошо, занимался также с большим прилежанием логикой. Она научила меня слишком много рассуждать и сделала таким спорщиком, что я останавливал прохожих на улице и заводил с ними диспуты. Иногда случалось нападать на людей, которые были истыми философами, и интересно было посмотреть на нас тогда. Что за жесты, что за гримасы мы делали! Глаза нальются кровью, у рта кипит пена, руками размахиваем. Скоро все в городе стали меня называть ученым и дядя восхищался этим, думая, что сможет скоро сбыть меня с рук. Однажды он сказал мне: „Ну, Жиль Блаз, пора стараться выйти в люди. Ты не ребенок. Мне хочется послать тебя в саламанкский университет. С твоим умом ты сможешь там найти себе хорошее место. На дорогу я дам тебе денег и моего мула. Ты продашь мула и за него получишь около 12 пистолей

и на них можешь жить ,пока не сыщешь публичной должности. Такое предложение было мне очень приятно. У меня давно была охота посмотреть Саламанку. Однако я не обнаруживал своей радости. Когда нужно было ехать, я притворился, что очень жаль мне расстаться с дядей, которому я столь обязан. Старик был так этим тронут, что дал мне денег больше, чем хотел дать прежде. Перед отъездом я пошел проститься с отцом и матерью, которые надавали мне много наставлений, приказали молиться Богу, за моего дядю, жить честно, а, особливо, не брать ничего чужого. Наконец, они дали мне на дорогу благословение. Кроме этого от них ничего и нельзя было ожидать. Я сел на мула и выехал из города. Очутившись среди поля, я почувствовал, что я сам себе господин, полный владелец моего мула и 40 дукатов, не включая то число дукатов, которые я украл у моего любезного дядюшки. Я пустил мула итти как угодно, а ему всегда угодно было итти самым тихим шагом, положил узду ему на шею и принялся пересчитывать свои червонцы. Я испытывал радость, так как первый раз в жизни обладал такими деньгами. Я был вполне погружен в это занятие, как вдруг мой мул поднял голову, навострил уши и остановился сразу, как вкопанный, посреди дороги. Я быстро оглянулся, чтобы узнать, что именно причинило ему этот испуг и заметил лежащую на дороге шапку, и в ту же минуту услышал чей-то голос:" Будьте милостивы, подайте что-нибудь на пропитание несчастного изувеченного солдата. Бог наградит вас в этой жизни и в будущей. Я повернул голову в ту сторону, откуда послышался голос и действительно увидал шагах в 20-ти от дороги солдата с ружьем в руках. Мне казалось, что он прицеливается прямо в меня. Я, разумеется, струхнул порядочно, спрятал как можно проворнее деньги свои, вынул скорее из кармана несколько реалов и всыпал их в шапку разбойника. Он остался, повидимому, очень доволен моей щедростью и ниспослал на меня столько же благословений, сколько я надавал ударов в бока моего мула, чтобы понудить его ускорить хотя сколько-нибудь свои шаги, но проклятое животное так привыкло хо-

дить шагом под моим дядей, что продолжало итти очень тихо, несмотря ни на какие понукания. Из этого случая я заключаю, что от путешествия моего будет добра не много". Как видите, с самого начала идет ряд приключений. В дальнейшем с таким же юмором автор рассказывает о приключениях своего героя. Приключения Жиль Блаза давали ему возможность попадать в различные общественные круги. Через некоторое время Жиль Блаз был сделан управляющим богатого дома. Ему пришлось вращаться среди богатых людей. Затем он добился того, что стал любимцем герцога и получил возможность видеть придворную среду, и всех, кто с ней соприкасается: мир театральный, коммерсантов, дипломатов и т. д. Все было открыто острому наблюдательному взору Жиль Блаза, все это автор чрезвычайно метко, ярко, сочными красками изобразил в романе. Картины быстро сменяются одна за другой, как на кинематографической ленте, кроме основного сюжета здесь множество и вставных историй. Композиция чрезвычайно сложная. Роман Лесажа и другие романы этого типа (как, тоже популярный роман Прево „Приключения маркиза Г.) и служили образцом для второго стиля, которым пользовались интересующие нас писатели. Вы видели, что и в первом случае, в сказочном стиле приключениям отводилось много места. Это всегда занимательно для читателя, не слишком взыскательного в литературном отношении. А тут к тому же еще и такой герой, который сам по себе может интересовать. В народных сказках встречается очень много героев такого рода. Сказки про ловких воров, мошенников, пройдох, из которых иные весьма древнего происхождения, весьма любимы народом: ему нравится проявление ума и ловкости, хотя бы оно и сопровождалось некоторым ущербом для нравственности.

Подражателей Лесажу явилось у нас очень много. Таково произведение Матвея Комарова „Несчастный Никаноръ или приключенія россійскаго дворянина Г.", изд. в 1775 г.; второе издание — в 1787 — 1789 г. Это чрезвычайно интересное произведение. Уже самое заглавие напоминает роман Прево. По сюжету „Несчастный Никанор" — довольно

запутанное произведение. Приключения большею частью любовные. О них рассказывает сам Никанор, вспоминая годы своей молодости. Свою сознательную жизнь он начинает в Риге в качестве кондуктора инженерного корпуса. В Риге он заводит знакомство с немочкой Анетой. Проходя с приятелем по улице, он увидел, что у окна сидит девица и горько плачет. Она понравилась ему своей миловидной наружностью. Он стал следить за ней. Через некоторое время она пропала. Оказалось, что, не выдержав жестокого обращения своего дяди, она бежала, переодетая матросом и где-то уже на берегу моря снова встретилась с Никанором. Они полюбили друг друга и решили пожениться, но на пути к их женитьбе неожиданно вырастает целый ряд препятствий. Анету отсылает в Варшаву все тот же дядюшка, а Никанор оказался замешанным в какую-то историю с дуэлью и был арестован. Через некоторое время он был освобожден и получил разрешение на свадьбу, но его посылают на остров Эзель. Для такого влюбчивого человека, как Никанор это оказалось опасным. Он встречает здес Елеонору. Это — второе любовное приключение. С Елеонорой он также объясняется в любви, между прочим вот в каком стиле: „Мы съ Елеонорою ,продолжали рѣчь о нѣжной пріятности случившагося тогда воздуха... И какъ вошли мы съ нею въ ту куртину, тогда Елеонора, сорвавъ хорошее яблоко и вынувъ изъ кармана складной ножичекъ, коимъ разрѣзавъ оное, поднесла ко мнѣ и просила меня, чтобъ я отвѣдалъ, каковы яблоки ихъ саду... Я, съ великимъ удовольствіемъ принявши, съѣлъ яблоко и сказалъ ей: „я въ жизнь мою, милостивая государыня, нигдѣ и никогда такого пріятнаго вкуса яблокъ еще не ѣдалъ!“... „Ахъ, господинъ Никаноръ“, сказала она, „чрезвычайная похвала составляетъ опорочиваніе“ — „Клянусь вамъ въ томъ, милостивая государыня, что не лестно объ этомъ я вамъ докладываю... Да и какой при томъ ни былъ, хотя изъ всѣхъ родовъ лучшій фруктъ, то оный такъ вкусенъ и пріятенъ для меня быть не можетъ, какъ это яблоко, котораго сладость не только гортань, но и сердце мое ощущаетъ!...“ и т. д. Как видите, здесь тот же самый символ

любви, который нам известен из народной лирики: сад, срыванье яблок. На острове Эзеле, таким образом, происходит новый роман Никанора, а Анета тем временем пишет ему горестные письма и зовет его... Тогда Никанор решается все-таки выполнить свой долг перед Анетой. С этой целью он поехал в Петербург, но в Петербурге был подвергнут медицинскому освидетельствованию и затем отправлен в Астрахань. Никанор уже решился было бежать за границу, но, в конце концов, ему удается оправдаться перед начальством и он спешит в Варшаву, где находится Анета. Однако он приехал уже слишком поздно — Анета умерла от побоев своего жестокого дяди. Это — первая часть романа, — приключения с Анетой и Елеонорой. Затем некоторое время он живет в имении своих родителей, решается даже итти в монастырь, но, тем не менее, будущий монах и здесь заводит интрижку с крепостной девушкой — дело кончается тем, что Никанор отдает ее замуж, а сам едет в Москву, где женится на дворянке. Жена оказывается очень злой женщиной. Узнав, что Никанор никаким богатством не располагает (сестра отобрала у него именье и крепостных), она бросает его. Таким образом, женитьба счастья ему не дала. Второй период его жизни этим и кончается. Третий период полон самых разнообразных приключений. Никанор оказывается уже живописцем и, между прочим, покупает крепостную девку за 25 рублей специально для того, чтобы она растирала ему краски. Опять таки и тут у него разыгрывается роман с этой девкой. Он выдает ее за лакея, но она, оказывается, испытывает к Никанору серьезное чувство. Брак с лакеем ее не удовлетворяет; в конце концов, она утопилась. Несчастный Никанор отправляется на другое место, попадает учителем в дворянскую семью и влюбляется в дочь помещика. Его выгоняют из дому, между тем жена зовет его в Петербург. Он едет туда без всяких средств. Ничего нужного не добившись в Петербурге, он идет пешком в Москву. Дорогой он прикидывается гадальщиком, разбойником, переживает много приключений. Дело доходило и до покушения на самоубийство. Под старость ему пришлось жить приживальщиком в

чужой семье. Такое унизительное положение Никанор считает „златым веком" своей жизни. Вот каково содержание „Несчастного Никанора или приключений российского дворянина Г." Как видите, по общему плану этот роман напоминает вообще романы с приключениями такого типа, как скажем роман Прево и „Жиль Блаз" Лесажа. „Несчастный Никанор" Комарова лишен однако того богатого общественного содержания, какое мы имеем в „Жиль Блазе" Лесажа. Здесь нет сатиры на общество, правительство, а только ряд забавных, не очень мудреных приключений, которые, впрочем, могли доставлять приятное развлечение читателю. Многие картины сами по себе жизненны.

К тому же типу авантюрных романов следует отнести народный роман, весьма и весьма популярный, — „Жизнь и похожденія Ваньки Каина". Это — лицо историческое. Герой романа — дворовый, вор, разбойник, сыщик и, наконец, ссыльный. Чего только ни пережил он. Приключения Ваньки Каина воровские, разбойничьи очень интересовали народные массы. Роман был предметом многих пересказов и нескольких литературных обработок; в том числе одна принадлежит тому же Комарову, автору „Несчастного Никанора". Интерес к Ваньке Каину держался очень долгое время. Добролюбову пришлось разбирать жизнь Ваньки Каина в 1859 году. Конечно, существуют и более поздние издания. И по характеру сюжета и по личности героя это — настоящий народный роман.

К третьему стилю можно отнести те произведения, в которых уже больше чувствуется бытовой реализм, т. е. романы реально-бытовые или жанровые, но тоже с демократической окраской. Таковы „Похожденія Ивана гостинаго сына", сборник Ив. Новикова. Среди „похожденій" имеется „Новгородскихъ дѣвушекъ святочный вечеръ". Я прочитаю вам несколько строк из начала этого сочинения и вы сами догадаетесь, каково происхождение этого рассказа: „Около Новагорода и Пскова жилъ одинъ дворянинъ, оставшійся послѣ родителей своихъ въ малыхъ лѣтахъ сиротою, не имѣвшій никого изъ родственниковъ, окромѣ одной сестры одинакихъ с нимъ лѣтъ около двадцати пяти: и хотя при

крещеніи и названъ онъ былъ Селуяномъ, и произходилъ давней фамиліи Сальниковыхъ, однако не имѣлъ счастія содержать себя по чести дворянина; съ малыхъ лѣтъ воспитывались и съ острою щедростію людскою, а возмужавши за неимѣніемъ какъ и у батюшки ево крестьянъ принужденъ пропитаніе имѣть по образу родительскому трудами своими, вспахивая и удабривая землю самъ въ рядовую съ прочими чужихъ господъ крестьянами; ибо у него земли было довольно, равно сохи, бороны, серпы и косы находились въ добромъ здоровьѣ, а сестрица ево какъ дѣвушка взрослая не оставляла также, чтобъ не прилагать прилѣжнаго смотрѣнія имѣть за домомъ и за скотиною. Сему дворянину во оной жизни ко много прилагаемыхъ въ полѣ въ воженіи домой и убираніи хлѣба и сѣна трудамъ нѣсколько попаскучило, и для того довольно разумѣвши руской грамотѣ и острыхъ ко всякимъ обманамъ замысловъ и затѣевъ, понявшихъ у бывшаго своего учителя дьячка человѣка проворнаго и къ такомужъ, какъ и онъ, лукавству обыклаго, посовѣтовавъ спросивши ево и принявши наставленіе вздумалъ ходить за приказными ябедами, коихъ въ тамошнемъ краю въ то время очень много бывало, стряпчимъ; и такъ посвятя себя онымъ чиномъ, ѣздя по окольнымъ деревнямъ съ наставникомъ своимъ пересказывалъ о себѣ, что онъ въ стряпческомъ искусствѣ весьма знающъ, при чемъ и учитель его тожъ самое подтверждалъ и выхваливалъ, по чему во первыхъ поссорившіеся между собою крестьяне приходя къ нему просили справедливаго и скораго на словахъ рѣшенія и удовольствія, а онъ и судилъ каждаго по достоинству дѣла, обирая принесенное и съ отвѣтчика и челобитчика поровну, а кто больше дастъ, тотъ и правъ, хотя бы и подлинно былъ виноватъ, но ослѣпленные ихъ глаза тому вѣровали; кто же его судомъ бывали недовольны, тѣмъ писывалъ къ господамъ челобитныя и наставлялъ доброхотныхъ дателей полутче, нежели скупыхъ и несмысленныхъ, по томъ осыпали его множество мѣлкотравчатыхъ дворянъ и письменными прозбами съ довѣренностію, чтобъ ему за ихъ дѣлами хожденіе имѣть и по приказамъ. И такъ нашъ Селуянъ не пѣшкомъ хо-

дить, а сталъ уже и ѣздить на одаренныхъ господами лошадкахъ въ Губернію и провинцію по дворянамъ, обманывая всячески, какъ его главной надъ тамошними людьми затѣйщикъ и коноводъ сатана учитель и собственные его лукавые къ корыстолюбію замыслы того требовали. Въ сосѣдствѣ съ нимъ Селуяномъ была вотчина богатаго господина Кошкодавова, который по государеву указу имѣлъ пребываніе и съ боярынею своею в Москвѣ, а въ вотчинѣ оставлена полномочною госпожею дочь имянуемая Грушенькою, лѣтъ десятковъ двухъ съ барышкомъ, которая во всемъ околодкѣ по отцовскому богатству и по пригожеству ея лица другихъ околичныхъ тутъ дѣвушекъ превосходила и была завидная невѣста; а по елику и Селуянушка нашъ хотя передъ нею былъ мизернаго состоянія; но имѣлъ видъ не только не дурной и не отвратительный, но пріятный и приманчивый, и однимъ словомъ похожей на хорошую дѣвку. Во время Святковъ во всѣхъ мѣстахъ на Руси у обоего пола возраста достоинства и достатка людей бываютъ ночныя сборищи, въ городахъ комедіи, въ деревняхъ у дворянъ вечеринки, а у крестьянъ и другой черни игрища: въ то время вздумалось и Груняшѣ Кошкодавовой тою же невинною забавою повеселиться, а для того и созвала къ себѣ сосѣднихъ дворянскихъ дѣвушекъ паръ съ десятокъ, между коими приглашена была и Селуянова сестра Фетинья; а какъ Селуянушкѣ въ своемъ увеселительномъ подворьѣ дни два три одному праздновать показалось скучновато, то просилъ свою сестрицу, чтобъ она и его нарядивши въ женское платье и назвавши сродницею взяла туда же съ собою повеселиться; та сперва нѣсколько тревожилась, но по усиленной его прозбѣ взять склонилась: и такъ сѣвши въ сани пріѣхали къ госпожѣ Кошкодавовой, которая встрѣчала всѣхъ равно какъ подружекъ съ почтеніемъ приличнымъ её званію" и т. д.

Сюжет вам знаком. Это—старинная повесть 17 в. „О Фролѣ Скобѣевѣ", переработанная в „Гостиного сына" с прибавлением многих подробностей, расширением некоторых сцен. Автор пытается проникнуть в психологию героя, и получается настоящий роман, изображающий мир деви-

чий, боярский с одной стороны и плута стряпчего с другой стороны и т. д. Таковы „Похожденія" Ив. Новикова. В таком же роде, в реальном жанре имеется еще целый ряд рассказов, между прочим у Чулкова—„Горькая участь", „Досадное пробужденіе", „Пригожая повариха". Сюда же можно отнести в свое время популярный роман А. Е. Измайлова „Евгеній или пагубныя слѣдствія дурного воспитанія и сообщества", изд. в 1789—1801 г. Этот роман стоит уже значительно выше произведений Комарова. Автор был известен, как беллетрист и, в частности, как издатель журнала „Благонамѣренный". Правда, Пушкин имел основание сказать, что трудно представить себе даму с „Благонамеренным" в руках. Журнал читался только в известной среде, но, тем не менее, у Измайлова, было свое литературное имя. Восемнадцати лет написал он роман, который оказался самым значительным из его произведений. Сюжет его следующий. Семья, из которой вышел Евгений, носила фамилию, обозначающую нравственный уровень ее; отец его—*Негодяев* служил на штатской службе, мать—дворянка, но весьма безнравственная женщина. Когда у них родился сын, они устроили торжественные крестины и записали его в сержанты гвардии. Ему дали приличное воспитание, наняли гувернера. Потом Евгений поступает в пансион Эзельмана (Эзель, значит осел); там он получает соответственное этому названию, развратное воспитание. Евгений обольстил одну девушку. Отец снисходительно отнесся к такому поступку сына, потому что сам имел такие же приключения. Потом Евгений поступает в московский университет и приобретает друга Развратина. Это—попович, но, вместе с тем, и вольтерьянец. Развратин начал уничтожать в Евгении последние следы нравственности и веры. Вот пример их разговора по поводу креста: „У тебя на шеѣ крестъ", вскричалъ онъ захохотавши какъ пьяный дуракъ.—Да, золотой, отвѣчалъ Евгеній, показывая ему оный.—Зачѣмъ ты его носишь?—Твоя правда зачѣмъ, мнѣ онъ очень мѣшаетъ... Говорятъ, что будто всякій христіанинъ оближерованъ имѣть на себѣ крестъ.—Такъ ты христіанинъ, сынъ православныя греко-каѳолическія церкви?—Съ чего ты взялъ, что я ка-

толикъ? Я не католической, а русской вѣры.—Ха, ха, ха! ты не пропускаешь, я думаю, ни одной литургіи?—Литургіи?... Что это такое?—То есть, обѣдни.—Нѣтъ, я встаю поздно по воскресеньямъ и по праздникамъ.—По скольку ты кладешь всякой день поклоновъ въ вечеру и поутру?—Я не молюсь никогда въ землю, да часто случается, что ложусь спать ни разу не перекрестившись.—Я чаю ты много знаешь наизусть молитвъ?—Да, я много въ самомъ дѣлѣ ихъ зналъ, пять или шесть никакъ, не помню право, а теперь всѣ ихъ позабылъ. Ха! ха! ха!—хорошо, что ты не совсѣмъ закоренѣлъ въ невѣжествѣ; тебѣ можно еще подать руку помощи, и ежели ты мнѣ обѣщаешься во всемъ вѣрить и во всемъ меня слушаться (ты это долженъ), то я по дружбѣ превращу тебя изъ грубаго невѣжи въ просвѣщеннаго вольнодумца... Только не сегодня... Погода теперь хороша, пойдемъ-ка въ *** трактиръ, сыграемъ тамъ нѣсколько партій на билліардѣ; закажемъ сдѣлать рублевый пуншъ, а оттуда махнемъ къ Аннушкѣ и Катенькѣ; у нихъ прекрасный портеръ, и нынѣшній вечеръ, думаю, никого гостей, кромѣ насъ, не будетъ". Так идет воспитание Евгения с помощью товарища Развратина. Через некоторое время молодые люди отправляются в Петербург, напутствуемые наставлениями родителей Евгения, которые желают, чтобы сын как следует воспользовался благами столичной жизни. Мамаша учит сына, как нужно ухаживать за дамами, чтобы с помощью их благосклонности можно было добиться хорошего положения в жизни. Отец говорит, как нужно пользоваться деньгами и т. д. Но учить Евгения было нечего, тем более что его сопровождает Развратин. В Петербурге друзья знакомятся с семьей Ветровых. В этой семье оказывается дѣвица, оправдывающая фамилию, распущенная, имевшая уже разные рискованные приключения в своей жизни. Среди гостей Ветровых Евгений встречается с Распутиным, Подляпковым и тому подобными персонами. Евгений пользуется благосклонностью мадам Ветровой. В мотовстве и волокитстве проводит он свою жизнь и, в конце концов, 25-ти лет умирает от горячки. А Распутин, когда он однажды во время грозы

кощунствовал и отрицал Бога, был убит молнией. Его поразил гнев Божий за дурное поведение.

Таким образом, автор нарисовал картину распущенной жизни дворянского общества, преимущественно столичного, петербургского общества. Среди действующих лиц есть несколько типических фигур: Евгений, его друг Развратин, Подлянков и др. Последний характеризуется, например, такими чертами, в которых вы узнаете черты Молчалина и Загорецкого: „Г. Подлянковъ былъ титулярный совѣтникъ, ходившій въ свое мѣсто, въ которомъ онъ служилъ, при окончаніи каждаго мѣсяца, а къ своимъ командирамъ каждый праздникъ. Двадцать лѣтъ находился онъ въ службѣ, и двадцать уже лѣтъ зналъ собственнымъ своимъ опытомъ, что нѣкоторые начальники примѣчаютъ подчиненныхъ болѣе въ своей передней, нежели у должности во время часовъ присутствія. Не однимъ только своимъ начальникамъ, но и всѣмъ тѣмъ, которыхъ благосклонность могла ему быть полезна, оказывалъ онъ свое почтеніе, преданность и раболѣпство, хотя бы то былъ подлый придверникъ, или камердинеръ его покровителя и милостивца. (Такъ онъ называлъ всѣхъ кумировъ, коимъ поклонялся). Будучи вхожъ во многіе дома, во многихъ изъ нихъ обѣдывалъ и ужиновалъ по очередно. Онъ глядѣлъ каждое утро въ календарь своего сочиненія, въ который внесены были дни тезоименитства и рожденія знакомыхъ ему особъ, супругъ и дѣтей ихъ. Всѣ почти его у себя терпѣли, поелику онъ за свое насыщеніе сносилъ терпѣливо всякія ругательныя насмѣшки, и былъ угождающъ до самой забавной подлости. Когда кто ронялъ нечаянно что нибудь близь его, онъ упадалъ мгновенно однимъ колѣномъ на полъ и поднималъ упавшую вещь съ удивительнымъ проворствомъ. Когда кто при немъ приказывалъ слугѣ что-нибудь себѣ принести, онъ предупреждалъ его въ исполненіи, и, получа должную передъ лакеемъ похвалу, радовался несказанно.—Хотѣлось ли кому достать чего? Надлежало о семъ лишь сказать г. Подлянкову; онъ тотчасъ съ радостію все найдетъ, все сыщетъ. Надобно ли кому купить лошадь, /человѣка? Онъ купитъ и еще хорошихъ. Надобно ли нанять карету, ложу, домъ?

Онъ найметъ и самыхъ удобныхъ. Надобно ли кому узнать внутреннее состояніе какого семейства, его тайны? Онъ откроетъ и самыя сокровенныя? Надобно ли кому человѣка, женщину? Онъ представитъ и отрекомендуетъ. Дай только ему на все сіе потребное количество денегъ. Третій уже годъ получаетъ онъ по сту рублей пенсіона отъ одного щедраго графа, которому рекомендовалъ онъ родную свою племянницу".

Приведу еще несколько строк, характеризующих дочь Ветровых Елизавету Викентьевну. „Въ углу гостиной старшая ея дочь Елисавета Викентьевна, въ бѣлой темизѣ и съ распущенными по плечамъ локонами, сидѣла у фортепіяно. Она играла на ономъ и пѣла съ нѣжностію въ то время сей куплетъ изъ извѣстной пѣсни:

„Онъ сталъ бы меня, нѣжа,
Ласкать и цѣловать,
Я-бъ ласки ему тѣ же
Старалась оказать."

Подлѣ ней сидѣла француженка, надзирательница и учительница дочерей Вѣтровыхъ m-me Sans puder. Она была лѣтъ тридцати, хорошо одѣта и читала тогда со вниманіемъ „le cou Pin de Mahomet" и т. д. Вот типы из общества. Но в романе есть и крестьянские типы,—автор показывает, между прочим, как зараза города повлияла на народ. В этом отношении интересен разговор, который ведут два мужика, один городской, уже узнавший прелести городской цивилизации, а другой простой, деревенский, менее развитой, но с трезвым умом и крепкой нравственностью. „Вотъ, сударь, извольте разсудить—разговор происходит в присутствии Развратина и Евгения — этотъ разгильдяй говоритъ, будто я его хуже. Онъ чай, съ рода не бывалъ и въ послѣднемъ городишкѣ, а я уже годовъ десять назадъ живу почти все и лѣту и зиму то въ Москвѣ, то въ Питерѣ...—Чтожъ такое, прервалъ его противоборникъ, что ты живешь давно въ Москвѣ и въ Питерѣ, да тянешь тамъ только сивуху?.. Только сивуху? Вамъ она деревенскимъ

дуракамъ въ диковинку я пивалъ и сладкую водку, и аглицкое пиво, и портеръ, и пуншъ; а ты не только ихъ не отвѣдывалъ, да врядъ-ли объ нихъ когда и слыхивалъ. Зналъ бы ты, лапотникъ, молчать, жрать мякину, пахать...—Да заставь-ко тебя пахать, такъ и не знаешь какъ приняться за соху...—Какъ пить не такъ? Мы и не видывали, какъ пашутъ! эка мудрость соха! Посади-ко тебя, ротозѣя, на ухарскія сани, дай-ко тебѣ править ухарскою лошадью, ты и свалишся сразу на земь, какъ снопъ, всѣхъ людей надсадишь со смѣху. Ха! ха! ха!.. Ты вотъ, деревенской пень, не умѣешь и говорить по людски, а я такъ мастеръ и пѣсни пѣть...— Пущай я не умѣю, какъ ты пѣть пѣсни, нѣтъ до этого дѣла; умѣлъ лишь бы я платить исправно Государю подать; господину оброкъ, кормить мать-старуху, жену, шестерыхъ дѣтей...—Да много ли ты своему господину платишь оброка?—Пять рублей.—Эка пропасть! а я такъ пятнадцать!.. Жена-то у тебя вишь одна?..—Да развѣ десять?—А у меня такъ ихъ въ Питерѣ двадцать, да не такія, какъ твоя сарафанница; всѣ модницы, красавицы, ходятъ въ нѣмецкомъ платьѣ, въ волосахъ... Дѣтей-то, бишь, у тебя сколько? — Шестеро? эка охапка? а у меня и не знаю право ихъ сколько. Въ воспитательномъ домѣ наберется, чай, болѣе сотни. Было бы что въ карманѣ, всего много будетъ. Знаешь ли ты, безчотная дурачина, что я въ одну зиму достану гораздо больше денегъ, чѣмъ ты въ цѣлый годъ, въ одинъ день гораздо больше пропью, чѣмъ ты выработаешь въ цѣлую недѣлю? Тебѣ ли, дуралѣю, со мною равняться?"—Евгеній и Развратин принимают сторону бойкого городского мужика и вышучивают крестьянина. Сочувствие автора явно на стороне деревенского, неиспорченного мужика.

Среди произведений, которые писались для мало-культурного читателя, найдутся и трогательные произведения в сентиментальном стиле. Таково, например, произведение „Несчастная Маргарита", изданное в 1803 г. Сюжет повести взят из предания времен Екатерины II, пересказанного, между прочим, в записках Сушкова. Девушка полюбила молодого человека, но жизнь их сложилась так, что он должен был ее

покинуть и пришел к ней проститься. В это время изволил к ней пожаловать ее отец. Желая спасти молодого человека от гнева жестокого родителя, девушка спрятала его под перину. Отец как раз сел на эту перину и так долго сидел, что задушил молодого человека. Таким образом, против своей воли девица совершила большое преступление. Чтобы его скрыть, она обратилась к батраку. Тот исполнил ее просьбу, скрыл труп, но за эту услугу предъявил требование на ее девичью честь. Въ конце концов, она была доведена до такого состояния, что совершила новое преступление, погубив того, кто эксплоатировал ее. Преступница была привлечена к суду. Слух об ее преступлениях дошел до Екатерины II; императрица милостиво простила её, присудив только к монастырскому покаянию. История—правдоподобная, и рассказ этот был очень распространен; он попал и в народную среду, судя, например, по сказке в сборнике Ончукова „Купеческая дочь и дворникъ". Тот же сюжет послужил предметом нескольких литературных обработок. Так, одна из них принадлежит Погодину—в повести „Преступница" (1803 г.). „Несчастная Маргарита" 1803 г. написана в сентиментальном, карамзинском духе и начинается как „Бедные люди": „Нѣтъ ни одного россіянина, которому бы не былъ извѣстенъ монастырь Макарія на Желтыхъ пескахъ и который бы не зналъ о бывающемъ тамъ славномъ повсегодномъ торгу, начинающемся іюня 27-го дня и продолжающемся около двухъ мѣсяцевъ." Этот монастырь „есть изъ числа древнѣйшихъ и пріявшій начало свое вмѣстѣ со введеніемъ въ Россію христіанства. Разсматривая въ церкви старинную живопись и архитектуру и услаждаясь согласнымъ и возбуждающимъ умиленіе сладкимъ пѣніемъ крылошанокъ," автор обратил внимание на одну монахиню „совсѣмъ отличныхъ поступокъ и поведенія отъ прочихъ." „Лилеи и розы на лицѣ ея во всемъ своемъ цвѣтѣ видимы были даже изъ подъ мрачнаго флероваго покрывала; черные большіе глаза показывали томность; однакоже часто такое пламя изъ оныхъ вырывалось, коему никакое сердце не могло противустоять; но ея душевное съ Богомъ бесѣдованіе, ея усердная умильная молитва, со-

растворяемая слезами не могу вспомнить, и слезами, кажется, для того ею проливаемыми, чтобы заставить и самыя гранитныя сердца измочить." „Слезы вливали въ душу чувствіе къ ней чистѣйшей Ангельской любви и сострадания, или лучше той любви, той нѣжности, коея чувствіе несказанно насъ услаждаетъ, и отъ коея стремленія, жаръ и мученіе удалены—то есть любви чистой, божественной.... Словомъ, при смотрѣніи на нее, все мое существо наполнено было чувствіемъ, мною никогда доселѣ не ощущаемомъ,—чувствіемъ, происшедшимъ отъ благоговѣнія, сострадания, любви, и чтобы узнать его, то должно имъ быть наполненну." По всему было видно, что красавица-монахиня носила в своей душе „болѣзнь, ничѣмъ, даже молитвою, неизлѣчимую," что она „есть какая-нибудь нещастная, претерпѣвшая жестокій ударъ, коего чувствіе доселѣ еще въ ней живо". Догадка автора, конечно, оправдалась. Мы узнаем печальную историю девушки, совершившей преступление. „Мы съ товарищемъ проливали потоки слезъ. Игуменья умильно смотрѣла на нее. Отъ сего пріятнаго зрѣлища сердца наши, какъ воскъ, таяли". Это повествование, таким образом, не просто бытовое, а именно сентиментальное, чувствительное. Тут и потоки слез, и нежные излияния, и соответствующая обстановка.

Таковы важнейшие виды мещанской литературы, распространенной среди мало-культурного читателя. Здесь, как видите, есть свое разнообразие. Авторы иной раз не прочь и поморализировать и, даже, если подвернется случай, пустить в оборот какую-нибудь ходячую идею XVIII века, не прочь и вдаться в чувствительность, но всего более они хотят доставить своему читателю удовольствие, позабавить его, дать ему приятное чтение. Об этом говорят и некоторые заголовки подобных произведений и предисловия, в которых авторы определяют свою цель, именно как доставление удовольствия читателю. Например, такие заглавия: „Пересмѣшникъ", „Зубоскалъ", „Забавный разказчикъ", „Собраніе народныхъ русскихъ сказокъ, служащее къ увеселенію и забавѣ любителей простого слога" и т. под. В предисловиях авторы нередко заявляют, что они

хотят дать читателям „полезное препровожденіе скучнаго времени“, и что „нравоученій здѣсь очень мало или совсѣмъ нѣтъ“, или, что они „хотятъ доставить нѣкотораго рода невинное и любезное удовольствіе увеселять себя безъ шума“ и т. д. Значит, это литература для легкого чтения. Историк русского романа XVIII века, проф. Сиповский прямо квалифицирует эту литературу, как несерьезную и малозначительность ее определяет не только тем, что она в литературном отношении не очень высока, но и тем, что ее читали, главным образом, люди низших сословий. С таким критерием согласиться нельзя. Мещанская литература, наоборот, очень важна тем, что она в своей среде сыграла большую роль. Ведь здесь литературный вкус иной, чем в верхах. Этому читателю могло доставлять наслаждение и не очень совершенное произведение, потому что уровень литературного развития был иной. Карамзин когда-то верно заметил, что есть люди, которые еще довольствуются только „Несчастным Никанором“, а потом уже они же будут читать „Россійскую Памелу“, романы, которые предназначались для более образованной публики. В своей сфере мещанская повесть была несомненно полезна и могла возбуждать эстетические эмоции,—люди проливали слезы и испытывали приятные чувствования, воображение также возбуждалось и удовлетворялось; тут была своя поэзия. Это было до известной степени чистое искусство. В век дидактизма нельзя не ценить такого „легкого“ чтения, дававшего приятное развлечение читателю. Кроме того, среди произведений этой группы были и такие, в которых довольно правдиво изображалась действительность. Мы видим здесь черты несомненного, хотя и элементарного реализма. Писатели очень мало думали о каких-нибудь литературных правилах и писали для любителей простого слога „без риторических прикрас“, простым стилем, простым языком. Этот реализм ценит и Сиповский и даже преувеличивает его значение, ставя его в близкую связь с позднейшим художественным реализмом. Конечно, до того момента, когда появятся произведения, вполне заслуживающие названия художественных и реальных, еще очень да-

леко. Но все-же в мещанской литературе мы видим произведения, в которых изображалась действительность непосредственно реальными, бытовыми чертами. Взятая в целом, мещанская литература служила звеном, соединявшим поэзию народных масс и литературу верхов. В литературе культурных верхов мы увидим течения, которые развивались по всем правилам искусства, по принципам определенных идеологий. Это, главным образом, стиль классицизма и стиль сентиментализма.

Русский классицизм.

Литературное движение, происходившее в верхних, более культурных слоях общества, отличалось большим богатством и большей сорганизованностью сравнительно с тем движением, которое мы видели в среднем и низшем социальных слоях. Шло оно по двум главным руслам: классицизма и сентиментализма. Эти стили находятся в соответствии с умственными течениями эпохи: классицизм—с философией разума, сентиментализм — с философией чувства и веры.

Классицизм хронологически предшествовал сентиментализму,—зародился он еще в XVII веке, сформировался же только в елизаветинскую эпоху в произведениях Ломоносова, Тредьяковского, Сумарокова. В XIX веке классицизм продолжает существовать, следы классической поэтики мы находим у поэтов александровского времени и, между прочим, у талантливой плеяды пушкинского кружка, как и у самого А. С. Пушкина, а также в построении комедии Грибоедова „Горе от ума". Классицизм сумел создать определенную поэтику, которая надолго определила литературные вкусы и литературную манеру наших писателей. До создания романтической поэтики мы все время имеем дело с теоретическими положениями классической поэтики.

Говоря о классицизме, мы должны условиться с вами и в самом термине. Мы привыкли к термину „ложно-классицизм", „псевдо-классицизм", но от этого термина нам сле-

довало бы отказаться. Западно-европейские писатели и ученые не знают этого термина и никогда его не употребляют. В русской литературе Надеждин еще пользуется выражением „нео-классицизм“ (новый классицизм) и только у Белинского в 40-х г.г. мы впервые встречаем термин „псевдо“ или „ложно-классицизм“. Употребляет он его с полемической целью, желая оттенить отличие французского классицизма от античного. В статье от 1840 года по поводу „Горя от ума“ Белинский говорит: „Очевидно, что классицизм, как его понимали французы и как он перешел от них к нам, был псевдо-классицизм, столько же походивший на греческий, сколько маркизы XVIII века походили на богов, царей и героев древней Греции“. И дальше он продолжает употреблять этот термин „псевдо-классицизм“, но рядом с этим говорит и просто „классицизм“. Как бы то ни было, термину „ложно-классицизм“ посчастливилось настолько, что он стал ходовым. Употреблять его, однако, не следует, потому что дополнительный эпитет „псевдо“ или „ложно“ в сущности ничего не опредѣляет. Само собою разумеется, французский классицизм XVII и XVIII века отличался от античного—греческого и римского, но это все-таки не дает нам никакого основания употреблять по отношению къ литературному творчеству этой эпохи термин „ложный“. То, что французская литература XVII и XVIII века не просто копировала писателей греческих и римских, а создала что-то свое на основе античной поэзии не только не говорит против французского творческого гения, а, напротив, указывает на его самобытность. Так ведь бывает и всегда. Никогда более или менее значительное литературное движение не представляет собою простой копии. Обыкновенно, каждая литература только воспринимает чужие элементы и самостоятельно их перерабатывает, образуя свой литературный стиль. Классицизм французов есть, конечно, французский, а не греческий, не латинский, но отнюдь не ложный. Точно также и русский классицизм,—не французский, не греческий и не латинский, а русский классицизм. В нем есть чужие элементы, но они творчески претворены. Въ силу этих соображений мы и

условимся с вами не говорить „псевдо“ или „ложно-классицизм“, а просто классицизм, а если нам нужно обозначить, где развивается это движение, то можем прибавить: французский, немецкий, английский, русский классицизм.

В „Эпистоле о стихотворстве“ Сумарокова читаем:

„Взойдемъ, на Геликонъ, взойдемъ, увидимъ тамо
Творцовъ, которыя достойны славы прямо“.

Дальше Сумароков указывает, какие именно творцы достойны славы:

„Тамъ царствуетъ Гомеръ, тамъ Сафо, Өеокритъ,
Ешиллъ, Анакреонъ, Софоклъ и Еврипидъ,
Менандръ, Аристофанъ, и Пиндаръ восхищенный,
Овидій сладостный, Вергилій несравненный,
Теренцій, Персій, Плавтъ, Горацій, Ювеналъ,
Лукреціи и Луканъ, Тибуллъ, Проперцій, Галлъ,
Мальгербъ, Русо, Кино, французовъ хоръ реченный,
Мильтонъ и Шекеспиръ хотя непросвѣщенный,
Тамъ Тассъ, и Аріостъ, тамъ Камоенсъ, и Лопъ,
Тамъ Өондель, Гинтеръ тамъ, тамъ остроумный Попъ.
Послѣдуемъ такимъ писателямъ великимъ“.

В этом перечне писателей, которые достойны славы и которым нужно последовать, на первом месте стоят писатели античные — греческие, потом римские, а на втором — французские; дальше мы видим уже других писателей: английских, итальянских, причем „великій Шекеспиръ“ упомянут с эпитетом „непросвѣщенный“. И действительно, в образовании нашего классицизма приняли участие главным образом две стихии: 1) собственно-античная, классическая и 2) французская. Классическая загрунтовка была уже в самой начальной стадии — в XVII и первых годах XVIII века. В течение XVIII века уже появляется довольно много переводов классических писателей. Так, в первой половине XVIII века были уже известны в переводах Эзоп, Гораций, Анакреонт и некоторые другие классики; во вто-

рой половине XVIII века, в екатерининское царствование, количество переводов значительно увеличивается, причем на обязанности известного нам „Собрания, старающегося о переводе иностранных книг на русский язык“ и на переводческом департаменте академии лежал, между прочим, и перевод классиков. П. Н. Черняев, специально занимавшийся библиографией переводов, насчитал 123 № переводов, напечатанных только в екатерининскую эпоху; из греческих писателей полностью были переведены Анакреонт, Сафо, Гезиод, Гомер; из римских были переведены Теренций, Виргилий, Гораций, Овидий, Апулей, Федр. Многие писатели переведены только по частям. Переводили большей частью с французского или латинского, реже с греческого и немецкого языка.

Писатели вменяли друг другу в обязанность непосредственное знание античных писателей. В одной из статей „Ежемесячных сочинений“ читаем: „Мы писателей греческихъ имѣемъ отъ двухъ тысячъ и пятисотъ лѣтъ назадъ, которые свои вѣки услаждали. Ихъ старайся знать, и что другими подражателями въ нихъ не открыто, того самъ доискивайся, послѣдуя самому себѣ... Въ чемъ силенъ Демостенъ, въ чемъ великъ Квинтиліанъ, чемъ другъ къ другу какъ ораторы ревнуютъ, было бы тебе известно. Чѣмъ чтится Гораціи,... въ чемъ Вергилій великъ, а Овидій нѣженъ, почеркни то въ самомъ языкѣ латинскомъ“. Тредьяковский, критикуя Сумаркова, вменят ему в вину незнание древних языков, упрекая в том, что он полагается более, чем надлежит, на французских писателей, которые и сами во многом — „кописты с греческаго и латинскаго языка“. Таким образом, знание греческих и латинских писателей считалось необходимым для наших писателей, причем они знакомились не только с поэтическими произведениями, но и с теоретическими работами классиков, как например, с работой Аристотеля, Горация, Квинтилиана. Значит, теоретические взгляды отчасти могли непосредственно почерпаться оттуда же. Классическая поэзия могла снабжать русского писателя и сюжетами и некоторыми образами, в частности мифологическими образами. Вопрос о том, в какой

мере христианским писателям падлежит пользоваться мифологическими образами, давно был предметом споров (еще в пиитиках XVIII века). Тредьяковский, один из первых теоретиков нашего классицизма, возмущался, однако, Сумароковым, который, воспевая „благочестивѣйшую самодержицу“, вспоминает „баснословца Гомера и ложныхъ боговъ“, а о Петре Великом выразился, что „Нептунъ ему свой скипетръ вручаетъ“. „Не знаю“, писал он по этому поводу, „пристойноль, чтобъ поганскій божекъ внесенъ былъ сюда отъ сочинителя-христіанина и вручалъ бы свой скипетръ правовѣрнѣйшему государю. О семъ пускай благоразумнѣйшіе разсуждаютъ, по мнѣ въ сочиненіяхъ толикія важности не любы ни нимфы, ни другія подобныя сумасбродныя тѣни, ибо можно безъ всякихъ сихъ пустошей обойтись“. Тредьяковский не может примириться с тем, что какой-нибудь Тритон воспевает песнь Петру Великому. „Боже преблагій“, восклицает он: „Благочестивѣйшему императору, истиннѣйшему христолюбцу и правовѣрнѣйшему христіанину, въ вѣрѣ скончавшемуся, богомерзкіе тритоны пѣснь поютъ!.. На что сіи Нептуновы пѣснопѣвцы здѣсь? Не можноль христіанину было и безъ нихъ обойтись толь въ важномъ описаніи?“ Языческих боговъ можно еще привлекать, когда речь идет о чем нибудь более низком, или в каком-нибудь баснословном сочинении, но в „высокомъ штилѣ“, где речь идет о царях, героях, ими нельзя пользоваться. „Въ игрушкахъ или въ нѣкоторомъ баснословномъ совсѣмъ сочиненіи я не порочу сихъ нимфъ, Нептуновъ, Беллонъ, Юнонъ и Аполлоновъ, вѣдая, что они нѣсколько оживляютъ пустую или неважную или всеконечно по всему баснословнаго рода матеріи“,—писал Тредьяковский. В своем протесте он не был одинок. Это мнение, однако, не имело успеха. В французской литературе законность употребления мифологических образов доказывал никто иной, как сам Буало в своем „L'art poétique“. (Теперь имеется новый перевод его, исполненный весьма недурно под редакцией П. С. Коган „Поэтическое искусство“, издание образовательной библиотеки „Огни“). Буало полагает, что поэту нельзя отказываться от мифологических образов.

„Наши авторы", писал он: „напрасно избѣгаютъ
Миѳическихъ прикрасъ и замѣнить мечтаютъ
Единымъ Богомъ намъ въ поэзіи живой
Боговъ фантазіи и старины сѣдой".

В христианстве есть свои образы и было бы неудобно к этим христианским сюжетам примешивать „вымыселъ преступный". Но, все же, можно и должно пользоваться мифологическими образами.

„Въ свѣтскомъ и простомъ разсказѣ нѣтъ причинъ
Фигуръ миѳическихъ чуждаться и картинъ
Ихъ царства воднаго тритоновъ не лишайте
И паркамъ ножницы и Пану флейту дайте;
Пусть безъ помѣхъ Харонъ сажаетъ въ мрачный челнъ
Царей и пастуховъ и возитъ ихъ средь волнъ.
Вѣдь красотѣ вредитъ пугливость столь пустая.
Понравиться нельзя, ничѣмъ насъ не прельщая.
Иль скажутъ, что нельзя и Мудрость рисовать,
Повязку и вѣсы нельзя Ѳемидѣ дать,
И съ бронзовымъ челомъ Войну воспѣть предъ нами,
А Время быстрое изобразить съ часами?
Какъ идолъ, лишь слова хотятъ царить вездѣ,
А аллегоріи ужъ мѣста нѣтъ нигдѣ.
Пусть набожность другихъ приводитъ въ заблужденье,
А мы отбросимъ прочь пустыя опасенья.
Вѣдь мы, послѣдовавъ за вымысломъ своимъ,
Изъ Бога истины кумира не творимъ.
Встрѣчаетъ миѳъ усладъ подборомъ насъ красивымъ
Здѣсь рядъ именъ рожденъ съ созвучіемъ счастливымъ:
Улиссъ, Агамемнонъ, Орестъ, Идоменей,
Парисъ и Менелай, и Гекторъ и Эней.
И мало вижу я хорошаго въ талантѣ,
Что, всѣхъ отбросивъ ихъ, поетъ о Гильдебрантѣ".

В них, в этих образах, есть своя красота, часто свое очень глубокое содержание. Достаточно сказать: „Апол-

лон", „Венера" и сразу встают готовые пластические образы, которые могут служить художественным материалом для поэтов. Русские поэты также отказаться от классической мифологии не могли. В „Эпистоле о стихотворстве" Сумарокова несколько раз говорится о том, как поэт может пользоваться этими образами и в каких случаях. Говоря об эпосе, автор пишет:

„Минерва мудрость въ немъ, Діяна чистота,
Любовь, то Купидонъ, Венера красота,
Гдѣ громъ и молнія, тамъ ярость возвѣщаетъ
Разгнѣванный Зевесъ и землю устрашаетъ
Когда встаетъ въ моряхъ волненіе и ревъ,
Не вѣтеръ то шумитъ, Нептунъ являетъ гнѣвъ".

Для нужд стихотворцев издавались даже особые мифологические руководства, например, „Словарь піитико-историческихъ примѣчаній" Аполлоса. Мифология была вообще важной частью тогдашнего образования. Без знания мифологии не могли обойтись не только писатели, но и читатели.

Итак, классическая стихия непосредственно входила въ состав нашего классицизма. Еще большее значение въ образовании нашего классицизма имела стихия французская. С классицизмом чаще всего мы знакомились сквозь призму французского понимания. Франция была посредницей между классическим миром и Россией. Франция, которая в XVII и XVIII веке представляла такое пышное развитие культуры, Франция, богатая литературой, давшая ряд художественных, созданий высокой ценности, как произведения Расина, Корнеля, Мольера, конечно, должна была оказать огромное влияние на творчество русских писателей и на их теоретическое понятия. Французская стихия находилась в известном сочетании с чисто-классической, античной стихией. В общем ходе нашего литературного развития были моменты, когда то одна, то другая стихия ярче выдвигалась. В течение XVIII века можно сказать, превалировала французская стихия. В первой четверти XIX века (20-е годы) замечается ослабле-

ние французского влияния и этот факт стоит в непосредственной связи съ изменением нашего отношения к Франции вообще. Франция руководила нашей духовной жизнью в течение XVIII века. В александровскую эпоху, в период отечественной войны, русские люди не могли не почувствовать известной неприязни к Франции; в связи с пробуждением чувства национального достоинства идет на убыль и галломания и, вместе с тем, меняется отношение наших писателей к французской стихии въ литературе. Авторитет французов падает. Между прочим, это чрезвычайно ярко выразилось в „Письмах из сожженной Москвы в Нижний-Новгород к другу". И. М. Муравьева-Апостола (1813—1815 г.). Муравьев доказывает, что мы имеем преувеличенное представление о богатстве французской литературы, что, въ сущности, испанцы, англичане, немцы могут с гордостью назвать имена Сервантеса, Шекспира, Мильтона, Лессинга, Гете, Шиллера и т. д., а французы „не во всѣхъ родахъ словесности успѣли". У них нет ни поэмы, ни истории, ни романа своего.

Вся новейшая литература почерпнула красоты свои в единственном неиссякаемом источнике всего изящного— у греков и римлян. Посему и нам нужно обратиться к тому же источнику, если мы не хотим оставаться в состоянии младенчества. Своих детей мы должны воспитывать не на французской, а на греческой литературе, или, по крайней мере, на латинском языке. Пока мы не введем у себя классического образования, до тех пор мы будем „не говорить, а болтать, не писать, а лишь марать бумагу". Конечно, многое в этих речах Муравьева-Апостола подсказано чувством протеста, совершенно естественного в годину отечественной войны, но, вместе с тем, здесь выражена вполне правильная мысль, которая, как мы узнаем, не не ускользнула от внимания еще писателей XVIII века, т. е., что сама французская литература весьма многим обязана грекам и римлянам, а потому и нужно непосредственно обращаться къ последним. Этого требовал уже Тредьяковский. Еще чаще требования эти раздаются в

XIX веке (Гнедич, Уваров, позднее Веневитинов и И. В. Киреевский). В первые десятилетия XIX веке в связи с этим течением появляется много новых переводов с греческого и латинского языка. Среди них выделяется знаменитый перевод „Илиады“, сделанный Гнедичем. Непосредственное обращение к первоисточнику (к греческой и римской литературам), конечно должно было освежить литературный вкус и положить начало новому периоду в истории нашего классицизма, тому периоду, который мы условно называем нео-классицизмом; представители его— Озеров, Батюшков и др. Значит, в первые десятилетия XIX века авторитет французов несколько умаляется. В XVIII веке французское влияние оказывается весьма существенным. Поэтика наших классиков образовалась именно под влиянием французской поэтики и нам не понять русского классицизма, если мы упустим из виду связь русского классицизма с французским.

Франция XVII века въ известных аристократических слоях обладала очень устойчивым и весьма определенным художественным вкусом, который сказывался не только въ поэзии, но и во всех проявлениях художественного творчества—в архитектуре, скульптуре, живописи,—во всем царил особый художественный стиль, выработанный французским гением на античной основе.

Люди живут въ домах, построенных в стилях барокко, рококо и ампир, окружают себя статуями богов и богинь, картинами на мифологические сюжеты; при жилищах сады, расположенные по симметрическому плану; сами носят парики, расшитые камзолы, шелковые чулки, башмаки с высокими каблуками, щегольские тросточки и т. д. Весь облик человека со всей его обстановкой говорит об особых вкусах, искусственных, условных, но, вместе с тем, утонченченных. Это красивая, условная манерность. Этот художественный стиль служил отражением вкуса придворной, столичной, вообще аристократической среды. Недаром Буало предписывал авторам: „étudiez la cour et connaissez la ville“.

Наша культура, конечно, не могла соперничать с французской ни по богатству, ни по утонченности, но та выс-

шая общественная среда, которая перенимала французскую литературу и культуру, все же жила теми же интересами, имела те же вкусы, что и французская знать. Аристократический налет характерно отразился и на русском классицизме XVIII века. Тредьяковский, один из первых теоретиков нашего классицизма, воспевает „драгій берегъ Сенеки, гдѣ быть не смѣетъ маперъ деревенеки“. Если Буало рекомендовал писателям изучать город, узнавать столицу, то точно так же и наши писатели старались удовлетворить своего читателя прежде всего выбором сюжета. Сумароков в „Эпистоле о стихотворстве“ указывает, какого рода герои чаще всего появляются въ литературных произведениях, особенно в тех жанрах, которые были наиболее характерными для классицизма, т. е. в трагедиях, комедиях, одах и т. п.

„Посацкой, Дворянинъ, Маркизъ, Графъ, Князь, Владѣтель

Возходятъ на театръ“...

Сатира, комедия допускают и других героев, но и тут герои из той же социальной среды: щеголь, латынщик, тщеславный лицемер, картежник, богач. и т. д. Это в собственном смысле слова—„герои“ и „героини“, подстать высокому стилю произведений. Герои мыслят вызвышенно, говорят о чести и достоинстве человеческом, говорят о тех идеях, которые характеризуют век просвещения Франции и России, и говорят они языком образованного общества или, по Тредьяковскому: „языкомъ двора, благоразумнѣйшихъ министровъ, премудрѣйшихъ священноначальниковъ и знатнѣйшаго дворянства“. Словом, „все вездѣ преславное, знатное, отмѣнное и царскія верховности достойное“.

Общий отпечаток аристократизма лежит, таким образом, на русском классицизме, повторившем в данном случае черту французского классицизма. Разумеется и к писателю будут предъявлены соответственные требования. Чтобы удовлетворить вкусам аристократической среды, писатель должен быть человеком образованным, воспитанным в том же самом духе, должен иметь те же самые вкусы. Писатели,

о которых мы говорили в прошлый раз, как Чулков, Матвей Комаров и другие были люди с очень скромным образованием. Они прямо в этом признавались и считали, что могут выполнить свой писательский долг и с этими маленькими образовательными рессурсами. Писатель, который будет творить для более культурной среды, должен уже удовлетворять иным, более высоким требованиям. Само собою разумеется, и тут нужен талант, как везде, но кроме таланта требуется и просвещение. Княжнин писал:

„Чтобъ вѣчности въ безсмертный храмъ войти,
Талантъ единый слабъ къ свершенію пути,
Когда не озаренъ пространнымъ просвѣщеньемъ“.

От поэта требуется не только талант, но и знание целого ряда наук общих и специальных. „Стихотворство должно почитаемо быть за самую труднѣйшую науку между многими другими. Многихъ наукъ совершенство имѣетъ свои предѣлы, но стихотворство имѣть ихъ не можетъ. Чтобы быть совершеннымъ стихотворцемъ, надобно обо всѣхъ наукахъ имѣть довольное понятіе, а во многихъ совершенное знаніе и искусство“ („Ежемѣсячныя сочиненія“, 1775, ч. I, стр. 374). Тредьяковский перечисляет те науки, которые необходимы поэту: грамматика, риторика, поэзия, философия, история, хронология, география, „безъ коихъ не только великому піиту, но и посредственному быть невозможно“. Феоктист Мочульский в руководстве „Словеснословіе и пѣснопѣніе“ (М. 1790), обращаясь к писателям, говорит: „О вы, хотящіе возлетать на верхъ Парнасскихъ горъ! Прежде воскрылатѣйте, прежде познайте правила грамматическія, логическія, риторическія и тогда приступайте къ поэзіи, къ той важной наукѣ, которая, какъ электрическая сила, къ чему только прикоснется, все приводитъ въ движеніе“. Таким образом, поэту нужны науки и особенно наука, имеющая прямое отношение к его искусству—наука стихотворческая и баснословие, т. е. мифология.

Тот, кто готовит себя к писательскому труду, должен быть, далее, начитанным, знакомым с образцовыми писа-

телями. Ведь от него прежде всего потребуется подражание этим писателям. Начитанность не только обогатит будущего писателя сюжетами и образами, но и даст ему хороший литературный вкус. Писателю нужно выработать литературный вкус, без которого ему нельзя и приступить к творчеству. Что такое этот вкус, который является таким важным регулятором творчества, об этом говорили многие теоретические трактаты писателей. Вкус—великий регулятор, который дается только человеку образованному. Образованный писатель, знакомый с указанными выше науками, в частности с наукой стихотворства сумеет уже творить, как того требует соответственная социальная среда, привыкшая к известному этикету, к порядку, приличию и такту. Поэтому писателю в его творчестве нужно руководиться принципами определенной теории. Никогда, может быть, до такой степени не настаивали на необходимости сообразовать творчество с теорией, как это было в век классицизма. — Поэтика классиков и будет предметом моего изложения в следующий раз.

Основы классической поэтики.

Ни Ломоносов, ни Сумароков, ни Тредьяковский, ни Фонвизин, ни Державин по своему происхождению не принадлежали к высшему кругу нашего общества, но силою таланта и образованности они заняли первые места среди писателей того времени. К чести этих писателей нужно сказать, что они сознательно стремились „стать в просвещеньи с веком наравне“, как когда-то сказал Пушкин. Они хотели быть прежде всего образованными писателями, отлично сознавая, что в этой образованности один из залогов их литературного успеха. Мы видели, что от каждого писателя требовалось и общее образование и специальная подготовка и, в особенности, широкая литературная начитанность. Сумароков и приглашал писателей взойти на Геликон и оттуда обозреть всю мировую литературу, в особенности классическую и французскую с тем, чтобы последовать этим образцовым авторам.

„Взойдемъ на Геликонъ, взойдемъ, увидимъ тамо
Творцовъ, которые достойны славы прямо
Тамъ царствуетъ Гомеръ, тамъ Сафо, Өеокритъ,
Ешиллъ, Анакреонъ, Софоклъ и Еврипидъ,
Менандръ, Аристофанъ, и Пиндаръ восхищенный,
Овидій сладостный, Вергилій несравненный,
Теренцій, Персій, Плавтъ, Горацій, Ювеналъ,
Лукрецій, и Луканъ, Тибуллъ, Проперцій, Галлъ,
Мальгербъ, Русо, Кино, французовъ хоръ реченный,
Мильтонъ и Шекеспиръ хотя непросвѣщенный,
Тамъ Тассъ, и Аріостъ, тамъ Камоенсъ, и Лопъ,
Тамъ Өондель, Гинтеръ тамъ, тамъ остроумный Попъ
Послѣдуемъ такимъ писателямъ великимъ".

Посредством своей начитанности писатель должен развить в себе хороший литературный вкус; он должен знать те высокие литературные образцы, которым будет подражать. Подражание, следование образцам считалось необходимым условием литературной деятельности. Классические писатели хотели быть учеными, они культивируют ученую поэзию и учатся ей, считая это дело многотрудным. К их услугам были не только художественные образцы мировой литературы, прежде всего античной и французской, но также и теоретические труды классиков. Писатели не боялись гнета эстетической догмы, а даже, наоборот, считали безусловно необходимым для себя следовать тем или другим принципам поэтики и правилам стихотворства. Из античных теоретиков Аристотель, Гораций, Цицерон и Квинтилиан были руководителями наших классиков, а из новейших европейских—прежде всего Буало, потом Батте, частью Фенельн, Рапэн, Роллен и др., но, главным образом, первые два. Не было недостатка и в теоретических рассуждениях, которые писались самими русскими и в стихах и в прозе. Говорили об этом и Ломоносов и Сумароков (напр., в его знаменитой „Эпистоле о стихотворстве"), писали много и Тредьяковский, и Княжнин, и Николев и многие другие. вплоть до Державина, которому принадлежит замечательная статья „Разсужденіе о лирической поэзіи" (1811 г.). Были

и специальные труды, писавшиеся более или менее авторитетными теоретиками. Перечислять их я не стану, так как их очень много, но назову некоторые из них, чтобы показать вам, что, по крайней мере в этом отношении, мы не были бедны. К XVIII в. относится работа С. Г. Домашнева „О стихотворствѣ“, напечатанная в „Полезном увеселении“ 1762 г. и потом перепечатанная Ефремовым в „Материалах для истории русской литературы“; затем труд Аполлоса „Правила пiитическiя“ (1781) и его же „Словарь пiитико-историческихъ примѣчанiй“; Чекалевского — „Разсужденiе о свободныхъ художествахъ“ (1793); Феоктиста Мочульского „Словеснословiе и пѣснопѣнiе“ (1790) — и т. д. Заключительным звеном в этой довольно длинной цепи теоретических работ можно считать сочинения Мерзлякова. На основании этой литературы стихотворной и прозаической постараюсь дать представление, возможно полное и систематическое, о том, из чего слагалась поэтика наших классиков. Познакомиться с поэтикой классиков безусловно необходимо, потому что сам классик ее принципы считал для себя обязательными, творил именно по законам поэтики, по правилам, ею установленным. Это была догматическая поэтика, т. е. устанавливающая определенные законы, догмы. Догматизм составлял вообще характерную черту мышления людей XVIII века в период рационализма. Поэтика классиков декретировала известные правила творчества и этим правилам писатели должны были подчиняться и считали себя обязанными им подчиняться.

В поэтике классиков можно различать три основных принципа, по которым и можно расположить отдельные ее части: 1) принципы художественные, 2) принципы психологические и 3) принципы этические. Это деление соответствует тем началам, которые считались основными в каждом акте творчества, а именно — красоте, истине и добру; красота — принцип художественный, истина в значительной степени совпадает с принципом психологическим, как мы убедимся, а добро — принцип этический.

Принципы художественные.

Сначала охарактеризуем принципы художественные и постараемся решить вопрос, как классики смотрели на сущность поэзии, на природу художественного творчества и какие требования художественности предъявляли они к себе.

Наши писатели и теоретики классицизма отдавали себе ясный отчет в том, что поэзию по ее сущности, по проникающему ее поэтическому духу нельзя смешивать с простым стихотворством. Это не одно и то же. Еще старые рукописные пиитики говорили о „differentia inter poetam et versificatorem“, о различии между поэтом и версификатором. Это было еще в начале XVII века, а в начале XVIII века мы читаем у Тредьяковского в его рассуждении „Объ отличіи поэзіи отъ простого стихослагательства“: „Можетъ ли тотъ піитомъ назваться, кто токмо что стихи одни сочиняетъ безъ всякаго піитическаго духа?“ спрашивает он. Ответ у него готов—поэтом нельзя назвать того, кто токмо стихи слагает без всякого поэтического духа; он различает стихотворцев (versificatores) и поэтов. „Прямое понятіе о Поэзіи“, говорит он в своей статье „О началѣ поэзіи и стиховъ вообще“ (1752) есть не то, чтобъ Стіхи составлять, но чтобъ творить, вымышлять и подражать“. „Твореніе, есть расположеніе вещей послѣ оныхъ избранія; вымышленіе, есть, не такое представленіе дѣяній, каковы они сами въ себѣ, но какъ они быть могутъ, или долженствуютъ; а подражаніе, есть слѣдованіе во всемъ естеству описаніемъ вещей и дѣлъ по вѣроятности и подобію правдѣ. Всякъ видитъ, что Стіхъ есть все не то: твореніе, вымышленіе и подражаніе есть душа и жизнь Поэмы; то Стіхъ есть языкъ оныя. Поэзія есть внутреннее въ тѣхъ трехъ; а Стіхъ токмо наружное. Можно творить, вымышлять, и подражать Прозою, и можно представлять истинныя дѣйствія Стіхами. Первое здѣлалъ Іоаннъ Барклайи въ своей Аргенидѣ, и Фенелонъ въ Телемахѣ, а другое Луканъ въ описаніи Фарсаліческія брани: посему первыи оба Піиты, хотя и прозою писали; но послѣдній есть токмо Стіхотворецъ, даромъ что онъ пѣлъ Стіхами“. И в прозе могут быть черты

поэтические, как например в романе, и в стихах может быть изложено то, что по существу своему непоэтическое. Как известно, стихами излагался в XVIII веке календарь или арифметика, или грамматические правила. „Сіе разумѣніе есть Арістотелево“, подкрепляет свое мнение Тредьяковский, точно также Эризий Путеанский говорит: „Иное быть Піитомъ, а иное Стіхи слагать“. Таким образом, стих сам по себе еще не характеризует сущности поэзии. Иное быть поэтом, а иное стихотворцем. В „піитическомъ“ духе заключается сущность поэзии. Конечно, не сразу отказались от той мысли, что поэзия не может быть отождествлена со стихом. Некоторым, напр., Николеву, казалось, что настоящий язык богов, которым говорит поэт, есть все-таки стих и нельзя же каждого прозописца считать поэтом. „Мы, разумѣя подъ именемъ стихотворца или піиту, не осмѣлимся никогда дать сего званія не только Трѣблетамъ и Френонамъ, даже и самому безсмертному Фенелону, сколь Телемакъ его пламеннаго воображенія, парящихъ мыслей не есть преисполненъ. Поэтъ останется съ своимъ, а прозописатель съ своимъ титломъ“ (Творенія,—III, 148). Эта поправка Николева однако не восторжествовала, да и нужно сказать, что она содержит в себе менее основательную мысль, чем то, что повторил Тредьяковский. Понимание, что есть какая-то особая природа поэтического духа, сказалось в том, как представляли себе классики самое происхождение поэзии. Откуда она явилась? Научились ли ей люди, или она иного, божественного, природного происхождения. В этом отношении господствовало мнение, что поэзия чрезвычайно древнего происхождения. „Поэзія родилась съ человѣками“, писал Тредьяковский, стихотворство родилось вместе со словом, следовательно оно так древне, как мир, рассуждает Домашнев: „Разсмотря подробно его происхожденіе, ясно видѣть можно, что оно основано на естествѣ человѣческомъ“. По господствующему тогда взгляду, поэзия родилась, как плод особого лирического настроения человека. Поэзия, так сказать, эмоционального происхождения. В журнале „Растущій виноградъ“ (1785) разъяснялось, как человек впервые заговорил поэтическим языком:

„Человѣкъ изшедъ, изъ рукъ Создателя своего, объятъ былъ удивленіемъ, взирая на чудеса, въ его Очахъ совершающіяся и въ восторгѣ удивленія и благодаренія изъяснялъ онъ чувствія сердца своего. Итакъ, первый его гласъ былъ гласъ благодаренія Создателя вселенныя". Точно также и Державин, говоря о генезисе лирической поэзии, считает ее весьма древней. „Лирическая поэзія показывается отъ самыхъ пеленъ міра. Она есть самая древняя у всѣхъ народовъ; это отливъ разгоряченнаго духа; отголосокъ растроганныхъ чувствъ; упоеніе или изліяніе восторженнаго сердца. Человѣкъ, изъ праха возникшій и восхищенный чудесами мірозданія, первый гласъ радости своей, удивленія и благодарности долженъ былъ произнести лирическимъ восклицаніемъ. Все его окружающее: солнце, луна, звѣзды, моря, горы, лѣса и рѣки напояли живымъ чувствомъ и исторгали его гласы. Вотъ истинный и начальный источникъ Оды (под одой Державин вообще разумел лирическую поэзию); а потому она не есть, какъ нѣкоторые думаютъ, одно подражаніе природѣ, но и вдохновеніе оной, чѣмъ и отличается отъ прочей поэзіи. Она не наука, но огнь, жаръ, чувство". На этот взгляд классиков я обращаю ваше внимание в виду того, что у нас господствуют часто односторонние взгляды относительно поэтики классиков. Как видите, говорят, что поэзия родится из человеческой души, она эмоциональна по своей природе. Первая древнейшая поэзия есть крик восторженого сердца, исполненного изумления перед красотой природы. Пусть новейшая наука не согласится с таким пониманием первобытной формы поэзии. Так называемая историческая поэтика, основанная на богатом этнологическом материале, пытаясь восстановить возможную картину эмбрионального, первичного поэтического творчества, понимает его иначе, чем писатели, мною цитированные, но, тем не менее, и новейшая наука признает, что известная возбужденность, известная лирическая настроенность является необходимым условием появления поэзии. Первобытная поэзия въ ее зародыше лишена содержательного текста и синкретична. Тут все слито: поэзия смешивается с танцами, музыкой и т. д. Это еще аморф-

ное состояние поэзии, но и для этого периода основанием является лирическое, эмоциональное настроение. Для нас важно не то, верно или неверно классики воспроизводят картину первобытной поэзии, а важно то, что в их взгляде сказывается понимание поэзии, как особой силы, охватывающей человека.

Если, таким образом, поэзия—не то, что простое стихотворство, если поэзия родится из глубины человеческой души, как плод особого возбуждения, и древня так же, как человек, как человеческое слово, то отсюда, конечно, сами собой вытекают некоторые выводы, обязательные для поэтов. Вывод первый тот, что определяющим моментом в творчестве является талант. Таланты не одинаковы; для того, чтобы поэт не ошибся въ своем призвании, ему нужно отдать себе ясный отчет в том, каков его талант по своим размерам и, в особенности, по качеству. Поэтому поэтика классиков так много рассуждала о гении, о той высшей силе, которая определяет собою талант. Гений, высший творческий ум или творческая способность есть основа того, что называется талантом. К этой основе присоединяется и еще нечто, но все же это первое и главное, и потому Буало в „L'art poetique“ с первых же стихов говорит о необходимости для поэта учесть размер и качество своего таланта.

„Высотъ поэзіи предерзостный поэтъ
Достигнуть тщетно мнитъ: ихъ чуждъ ему секретъ,
Коль не горитъ въ его груди огонь чудесный
И не вѣнчалъ его съ рожденья даръ небесный.
Таланта узостью стѣсненъ онъ каждый часъ,
Ему не внемлетъ Фебъ, упрямъ подъ нимъ Пегасъ.
   О вы, бѣгущіе впередъ въ отвагѣ страстной
На путь поэзіи тернистый и опасный,
Талантомъ бойтесь счеть пристрастье риѳмовать
И силы надъ стихомъ безплодно убивать:
Обманчивыхъ, пустыхъ соблазновъ избѣгайте
И даръ свой тщательно и силы провѣряйте“.
(Песнь I, ст. 1—12).

*) Цитирую по переводу С. С. Нестеровой (под ред. П. С. Когана).

Точно также он говорит и дальше (песня IV, стран. 26—34):

„Быть лучше плотникомъ, коль ваше въ томъ призванье,
И честно трудъ нести полезный для другихъ,
Чѣмъ быть средь авторовъ вульгарныхъ и плохихъ.
Ступени есть во всѣхъ искусствахъ безъ сомнѣнья,
И рангъ второй даетъ въ искусствѣ уваженье.
Въ одной поэзіи—пусть помнитъ то поэтъ—
Межъ среднимъ и плохимъ совсѣмъ границы нѣтъ.
Эпитетъ „холоденъ“ здѣсь „скверный“ означаетъ“.

Значит, плохим поэтом не рекомендуется быть. О качественном различии талантов говорит тот же Буало (песня I, стихи 13—20):

„Природа не скупа въ созданіи умовъ;
Для каждаго у ней другой талантъ готовъ:
Одинъ поетъ въ стихахъ любви и страсти драму,
Другой язвительно отточитъ эпиграмму.
Героя подвиги Малербъ воспѣть сумѣлъ,
Пѣть лѣсъ и пастушковъ—Ракана былъ удѣлъ.
Но часто умъ людской въ пытливости чрезмѣрной
Не можетъ самъ себѣ найти оцѣнки вѣрной“.

Значит, законодатель французской и русской литературы предъявлял в очень определенных словах требование относительно таланта. Мы встречаем его в различных варьяциях и у многих русских поэтов и теоретиков. Николев, например, в IV томе своих сочинений говорит:

„На что намъ не далъ Богъ ни дара ни умѣнья
А мы, тщеславяся, примаемся за то,
Тогда трудимся мы себѣ для посрамленья,
Тогда нашъ льется потъ, чтобъ произвесть ничто“.

Херасков в III томе говорит так:

„Не сдѣланъ кто поэтомъ
Тотъ лезетъ на Парнасъ,

Но возить передъ цѣлымъ свѣтомъ
Оселъ пѣвца, а не Пегасъ". (187 стр.)

или (т. VII, стр. 196):

„Достичь горы Парнасской
И лавра стихотворна
Охоты не довольно
И прилежанья мало".

Особенно авторитетен здѣсь голос Сумарокова. В сатире: „О худыхъ риѳмотворцахъ" он пишет:

„Одно ли дурно то на свѣтѣ, что грѣшно?
И то не хорошо, что глупостью смѣшно.
Піитъ, который насъ стихомъ не утѣшаетъ,
Презрѣнный человѣкъ, хотя не согрѣшаетъ.
. . . .
. . . .
. . . .
Не всѣ къ наукѣ сей рожденны человѣки
Расинъ и Моліеръ во всѣ ль бываютъ вѣки,
Кинольтъ, русо, вольтеръ, депро, делафонтенъ?"

В „Эпистоле о стихотворстве" он настойчиво твердит:

„Безъ пользы на Парнасъ слагатель смѣлый всходитъ
Коль Аполлонъ ево на верьхъ горы не взводитъ,
Когда искусства нѣтъ, иль ты не тѣмъ рожденъ,
Не строенъ будетъ гласъ и слогъ твой принужденъ.
А есть ли естество тебя тѣмъ одарило,
Старайся, чтобъ сей даръ искусство украсило".

Наконец, свою „Эпистолу" он заканчивает пространным наставлением о том, что следует избирать себе род творчества в соответствии с качеством таланта:

„Коль хочешь пѣть стихи, помысли ты сперьва,
Къ чему твоя творецъ способна голова.

Не то пой, что тебѣ противу силъ угодно:
Оставь то для другихъ: пой то, тебѣ что сродно,
Когда не льститъ тебѣ всегдашній града шумъ,
И ненавидитъ твой лукавства свѣтска умъ,
Пріятна жизнь въ мѣстахъ, гдѣ къ услажденью взора,
И обонянія ликуетъ красна Флора,
Гдѣ чистыя струи по камышкамъ бѣгутъ,
И птички сладостно Аврориnъ всходъ поютъ,
Одною щедрою довольствуясь природой,
И насыщаются дрожайшею свободой;
Пускай на верьхъ горы взойдетъ твоя нога,
И око кинетъ взоръ въ зеленые луга,
Ни рѣки, озера, въ кустарники, въ дубровы:
Вотъ мысли тамъ тебѣ по склонности готовы.
Когда ты мягкосердъ и жалостливъ рожденъ,
И ежели притомъ любовью побѣжденъ;
Пиши Елегіи, воспѣвай любовны узы,
Плачевнымъ голосомъ стенящей де ла Сюзы.
Когда ты рвешся зря на свѣтѣ тьму страстей;
Ступай за Боаломъ и исправляй людей,
Смѣешьсяль страсти зря! представь мнѣ ихъ примѣромъ,
И представляя ихъ, ступай за Моліеромъ.
Когда имѣешъ ты духъ гордый, умъ лѣтущъ,
И вдругъ изъ мысли въ мысль стремительно бѣгущъ;
Оставь Идиллію, Елегію, Сатиру,
И Драммы для другихъ: возми гремящу Лиру,
И съ пышнымъ Пиндаромъ взлѣтай до небеси,
Иль съ Ломоносовымъ гласъ громкій вознеси:
Онъ нашихъ странъ Мальгербъ: онъ Пиндару подобенъ
А ты Штивеліусъ лишь только врать способенъ.
Имѣя важну мысль, великолѣпный духъ;
Пронзай воинскою трубой вселенной слухъ:
Пой Ахиллесовъ гнѣвъ, иль двигнуть Росской славой,
Воспой Великаго Петра мнѣ подъ Полтавой.
Чувствительняй всего трагедія серцамъ,
И таковымъ она вручается творцамъ,
Которыхъ можетъ мысль входить въ чужія страсти,
И сердце чувствовать, другихъ бѣды, напасти.

Виргилій браци пѣлъ, Овидій воздыхалъ,
Горацій громкій гласъ при лирѣ испускалъ,
Или изъ высоты сходя страстямъ ругался.
Въ которыхъ Римлянинъ безумно упражнялся,
Хоть разный взяли путь, однако посмотри,
Что сладко пѣвъ они прославились всѣ три".

Словом, тут дело не в том, какую форму ты избрал, а в том, чтобы ты избрал ту, которая отвечает свойствам твоего таланта, потому что, в сущности, все формы хороши:

„Все хвально, Драма ли, Еклога, или Ода:
Слагай, къ чему тебя влечетъ твоя природа;
Лишъ просвѣщеніе писатель дай уму:
Прекрасный нашъ языкъ способенъ ко всему".

Значит, талант прежде всего. Нужно понять его и выбрать тот поэтический жанр, который соответствует размерам и свойствам твоего таланта.

Вторым элементом, обусловливающим талант (кроме гения, творящего ума), является *вкус*, который почти так же важен, как гений. Можно обладать известной способностью, но это будет дикий, необработанный камень, ему нужно дать известную шлифовку, нужно воспитать вкус на образцовых литературных произведениях. Как западные так и русские поэты постоянно посвящают пространные рассуждения гению и вкусу. Вкус, по определению Роллена,—это „естественный разум, доводимый изучением до совершенства". О важности вкуса говорит Сумароков в своей „Эпистоле" и затем в „Сатире о худых стихотворцах".

„Въ иной наукѣ вкусъ не стоитъ ни чево,
А во поэзіи не можно безъ нево.
Не всѣ къ наукѣ сей рожденны человѣки".

Тот, кто не воспитал своего вкуса на образцовых произведениях, принимает в этом случае клюкву за вишни, рябину за виноград, и не разбирает, что кушает, а когда творит, то Бог знает что выдает за вкусные плоды.

„Тотъ кто не гуливалъ плодовъ пріятныхъ садомъ,
За вишни клюкву ѣстъ, рябину виноградомъ,
И вкусъ имѣя грубъ, бездѣльныя труды
Предъ обществомъ кладетъ за сладкія плоды".

С большим чувством говорит о значении вкуса Державин в статье: „Разсужденіе о лирической поэзіи" (т. VII, стр. 532—533). Вот как он понимает вкус: „Вкусъ есть судія и указатель приличія, любитель изящности, провозглашатель въ разсужденіи чувствъ красоты, а въ разсужденіи разума, истины. О немъ, какъ о счастіи (фортунѣ), какъ о сострастіи (симпатіи), какъ о высшемъ умѣ (геніи) говорить много можно, а опредѣлить его съ ясностію, для всѣхъ понятною, едва ли кто возьмется. Но безъ его печати, какъ безъ клейма досмотрщика, никакія искусственныя произведенія безсмертія не достигаютъ. Онъ ничего не терпитъ несвойственнаго природѣ: отъ развратнаго бѣжитъ, отъ гнуснаго отвращается, но бываетъ иногда такимъ волшебникомъ, который страннымъ и дикимъ существамъ придаетъ неизъяснимую прелесть и ведетъ великана паутиною въ свой плѣнъ. Иногда у современниковъ въ туманѣ, но въ потомствѣ, просвѣтляясь, заслуживаетъ статуи и алтаря. Гомеръ и Мильтонъ сіе доказываютъ. Безъ него ни громогласная арфа, ни тихозвенящая свирѣль власти надъ сердцами не сыщутъ. Онъ знаетъ всему мѣру, гдѣ тонъ возвысить, гдѣ понизить, гдѣ остановиться и гдѣ продолжать. На вѣсахъ его лежитъ соображеніе всѣхъ обстоятельствъ, до человѣка касающихся, времени, обычаевъ, религіи и проч. Онъ умѣетъ распредѣлять тѣни красокъ, звуковъ, понятій и изъ разногласія творить согласіе. Онъ, какъ говорятъ нѣкоторые эстетики, есть сосредоточенный свѣтъ и жаръ, но есть умъ и чувство, между холодною геометріею и пылкою музыкою. Я оставляю сію высокую метафизику ихъ учености, но говорю просто, что безъ вдохновенія на струнахъ лиры нѣтъ жизни, а безъ вкуса — пріятности". Как видите, под вкусом здесь разумеется очень много творческих сил. Прежде всего вкус это та духовная сила, которая является как бы регулято-

ром творчества. Он устанавливает „всему меру“, распределяет „тени красок, звуков, понятий“, придает гармонию, указывает приличие, изящество, красоту и истину. Все то, что составляет внутреннюю сущность творчества, определяется и направляется вкусом.

Если творчество обусловливается прежде всего наличностью таланта и вкуса, если, по поэтике классиков, писатель должен творить сообразно своему таланту, то отсюда следует, что творчество всегда должно быть *естественным* и *искренним;* поэт должен переживать все то, о чем он говорит. Естественность и искренность переживанья—необходимое условие поэтического творчества.

„И не бренчи въ стихахъ пустыми мнѣ словами,
Скажи мнѣ только то, что скажутъ страсти сами“,

требовал Сумароков в „Эпистоле о стихотворстве“ по поводу драмы и, тем более, лирики.

„Но хладенъ будетъ стихъ, и весь твой плачъ притворство,
Когда то говоритъ едино стихотворство:
Не жалокъ будетъ складъ, оставь и не трудись;
Коль хочешь ты писать; такъ прежде ты влюбись“.

Искренность переживаний неразлучна с простотой, потому что простота есть как бы обратная сторона этой искренности. И вот, может быть к удивлению некоторых из вас, мы находим в поэтике классиков и это требование простоты.

„Въ искусствѣ красотой плѣняй и мѣрой насъ“, говоритъ Буало, (песнь I стр. 101—102)
Безъ чванства будь высокъ, пріятенъ безъ прикрасъ“.

„Мнѣ стихотворная пріятна простота“, заметил Сумароков по поводу сатиры, рондо и баллады. Свою мысль о необходимости естественности и простоты в творчестве Сумароков выразил в одной статейке, довольно остроумной, проникнутой юмором (ст. „О неестественности“, полное

собрание сочинений, том VI). Поэт сидит у окна. Внимание его привлечено сценой, которая происходила на улице. „Услышавъ вопль и выглянувъ въ окошко, увидѣлъ я что несутъ мертваго во гробѣ человѣка, плачевное зрѣлище и эпилогъ жизни нашей. Я было хотѣлъ размышлять о краткости вѣка человѣческаго и всеедневныхъ излишнихъ попеченіяхъ, которыя ни мало толь маловременной жизни не пристойны. Но вдругъ сія важная Трагедія въ самую смѣхотворную комедію или паче въ игрище превратилась. Первой Актеръ сея Драмы былъ мертвой человѣкъ, и дѣйствовалъ еще меньше нежели Актеры въ Пантомимѣ, потому что онъ подражая прочимъ мертвымъ и движенія не имѣлъ; а первая Актриса была жена ево, которая идучи за гробомъ ево пѣла пѣсню по примѣру оперистокъ, которыя такъ же при гробахъ любовниковъ своихъ пѣсни поютъ, только лишь въ прозѣ и безъ инструментальной музыки. Содержаніе сей Аріи состояло въ томъ, для чево мужъ ея умеръ. Нещастливый мужъ! ты умеръ противъ воли своей, а ежели бы волею, тобъ тебя не похоронили; ты умеръ противъ воли, да тебѣ жъ еще и пеняютъ, для чево ты умеръ. Жена его выла, однако она притворно выла, для того что ни гдѣ Каданса не потеряла, что въ такомъ обстоятельствѣ одна только оперистка здѣлать можетъ. На Васильевскомъ острову улицы не вымощены, и слѣдственно по окончаніи зимы всегда бываютъ грязны, такъ что не только пройти, но и проѣхать иногда трудно. Сей мертвой былъ посадской человѣкъ и старинной фабрики, котораго рода посадскія люди препоясываются кушаками, а жены ихъ носятъ туфли, или лутче сказать ходятъ въ туфляхъ, ради того что они туфли носятъ ногами. Ежели бы не было на ногахъ печальныя сея вдовицы туфель, а на улицѣ грязи; я бы еще могъ подумать, что жена умершаго пѣсню въ страсти поетъ, но туфли и грязь все мое сумнѣніе разрѣшили. У Италіанскихъ оперистокъ, какъ извѣстно, хвосты по подобію павлиновъ длинныя; и ради того когда Актриса повернется, два пажа хвостъ, висящій съ прешерокой изъ обручей составленной юпки передвигаютъ, а сія Актриса вмѣсто великой юпки великое

имѣла покрывало, называемое фатою, съ тою разностью, что фата на головѣ. Вмѣсто пажей имѣла она двухъ помощницъ, которыя показывали, будто они поддерживаютъ плачущую или наче поющую вдовицу, хотя она и очень шла бодро. Не позабыла она въ безпамятствѣ своемъ противъ самаго того окошка, изъ котораго я на сію смотрѣлъ комедію, сыскать мѣсто, гдѣ ступить посуше, и на всѣмъ пути ни которой туфли отъ вязкости грязи съ ноги не сронила. А что не вышла ни разу изъ Каданса, ни мѣся грязи, ни осторожно оную обходя, то всеконечно дѣлала страсть. По окончаніи сего плачевнаго и смѣшнаго позорища, или лутче сказать, по окончаніи сей Трагикомедіи, котораго рода Драмъ нѣтъ и не было, пришли мнѣ отъ сего зрѣлища на умъ тѣ Стихотворцы, которыя слѣдуя единымъ только правиламъ, а иногда и единому только желанію полсти на Геликонъ ни мало не входя въ страсть, и ни чего того, что имъ предлежитъ не ощущая, пишутъ только то, что имъ скажетъ умствованіе или невѣжество, не спрашиваясь съ сердцемъ, или наче не имѣя удобства подражать естества простотѣ, что всево писателю труднѣе, кто не имѣетъ особливаго дарованія, хотя простота естества издали и легка кажется. Что болѣе Стихотворцы умствуютъ, то болѣе притворствуютъ, а что болѣе притворствуютъ, то болѣе завираются и уподобляются сей оплакивающей смерть мужа своево вдовицѣ, которая шедъ за гробомъ пѣла дурацкую пѣсню". Вдовица притворно плачет, точно также и стихотворцы, не имея настоящей страсти, не умеют подражать „естества простоте" и тем совершают одно из преступлений против истины творчества.

Творчество бывает искренним и естественным, когда поэт творит по вдохновению. Державин, в груди которого горел этот огонь вдохновения, так описывает это состояние духа. „Вдохновеніе", говорит он (т. VII, стр. 523), „не что иное, какъ живое ощущеніе, даръ Неба, лучъ Божества. Поэтъ, въ полномъ упоеніи чувствъ своихъ разгораяся свышнимъ онымъ пламенемъ или, простѣе сказать, воображеніемъ, приходитъ въ восторгъ, схватываетъ лиру и поетъ, что ему велитъ его сердце. Не разгорячась и не чув-

ствуя себя восхищеннымъ, и приниматься онъ за лиру не долженъ. Вдохновеніе рождается прикосновеніемъ случая къ страсти поэта, какъ искра въ пеплѣ, оживляясь дуновеніемъ вѣтра; воспламеняется помыслами, усугубляется одобреніемъ, поддерживается окружными видами, согласными съ страстью, которая его трогаетъ, и обнаруживается впечатлѣніемъ, или изліяніемъ мыслей о той страсти, или ея предметахъ, которые воспѣваются. Въ прямомъ вдохновеніи нѣтъ ни связи, ни холоднаго разсужденія; оно даже ихъ убѣгаетъ и въ высокомъ пареніи своемъ ищетъ только живыхъ, чрезвычайныхъ, занимательныхъ представленій. Отъ того-то въ превосходныхъ лирикахъ всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выраженіе, то высокое, то пламенное, то сильное, или особую красоту и пріятность въ себѣ имѣющее". О важности „истинного вдохновения" Державин разсуждает так (ibid, VII, 576): „Всякій наборъ пустыхъ, гремучихъ словъ, скропанный по школьнымъ однимъ правиламъ, или нанизанность надутыхъ неодушевленныхъ подобій, всякій, говорю, длинный разсказъ, холодное поученіе, газетныя подробности, неточная оболочка теченіями мыслей, принужденное, безстрастное восклицаніе, нагроможденная высокость, или тяжело ползущее пареніе, никому непонятное глубокомысліе, или лучше сказать, безсмыслица и слухъ раздирающая музыка, стыдятъ и унижаютъ лиру. Звуки ея тогда какъ стрѣлы тупыя отъ стѣнъ отскакиваютъ и какъ стукъ въ свинцовый тимпанъ до сердца не доходятъ. Поистинѣ, вдохновеніе есть одинъ источникъ всѣхъ вышеписанныхъ лирическихъ принадлежностей, душа всѣхъ ея красотъ и достоинствъ: все, все и самое сладкогласіе отъ него происходитъ,—даже вкусъ, хотя даетъ ему дружескіе свои совѣты и онъ отъ него принимаетъ ихъ, но не прежде, какъ тогда уже, когда успокоится; а во время пылкаго его паренія едва только издали смѣетъ приближаться къ нему и надзирать за нимъ. Если поэтъ за первымъ безъ всякаго разсужденія быстро послѣдуетъ, а за вторымъ не торопясь, съ благоразуміемъ, и за справою уже сего послѣдняго, а не прежде, выдаетъ въ свѣтъ свои со-

чиненія: то безъ всякаго сомнѣнія рано или поздно получаетъ плески; чувствуй, и будутъ чувствовать; проливай слезы и будутъ плакать. Отъ восклицанія токмо сердца раздаются громы. Вдохновеніе, вдохновеніе, повторяю, а не что иное, наполняетъ душу лирика огнемъ небеснымъ".

Кажется трудно сказать более ясно и более горячо о том, какое значение имеет вдохновение. Нет вдохновения, нет и творчества. Но в той же самой статье, где Державин говорит о силе вдохновения, он останавливается на некоторых коррективах, которые необходимы для поэта. Когда душа „лирическим полна волненьем", как выразился Пушкин, вдохновение захватывает всю душу, но этим не определяется весь процесс творчества. Державин далек от того, чтобы только к непосредственному вдохновению сводить всю психологию творчества, В акте творчества важная роль, по учению классической поэтики, подлежит *разуму*. Классики не представляют себе процесса творчества, как состояния экстаза, безумия, как это представляли себе романтики. По мнению классиков, процесс творчества должен быть неразлучен с разумом, гармонией, симметрией. Поэтика классиков создалась на основе рационализма и этим духом рационализма проникнуты рассуждения теоретиков о процессе творчества. В „L'art poetique" Буало (первая песня, стих 27—48) говорит весьма определенно о роли здравого смысла, разума, рассудка.

„Сюжетъ возвышенный берете вы иль шутку,
Но риему подчинить всегда должны разсудку (le bon sens)
Любите жъ здравый смыслъ (la raison)
Пусть онъ въ стихахъ живетъ
Одинъ и цѣнность имъ и красоту даетъ.
Нелѣпо многіе въ восторгѣ увлеченья
Огнь смысла здраваго творятъ произведенья...

Все к смыслу здравому (au bon sens) стремитесь — в нем вся суть".

Здесь несколько раз подчеркивается важность здравого смысла, рассудка или разума, le bon sens, la raison. Это

необходимо для того, чтобы самое мышление, являющееся основою творчества, отличалось ясностью, прозрачностью. Творить может тот, кто хорошо мыслит, а кто хорошо мыслит, тот умеет и ясно выражаться. *Ясность* мысли, ясность выражения—необходимое достоинство. Тот же Буало (в той же первой песне, ст. 143—154) поясняет это:

„Коль для меня вашъ стихъ не сразу ясенъ станетъ
То смыслъ его искать мой скоро умъ устанетъ
Отъ пустословія стремится онъ уйти.
За темнымъ авторомъ охоты нѣтъ брести.
Есть нѣкіе умы: ихъ мысли непонятны,
Какъ будто облакомъ покрыты необъятнымъ,
И разума лучамъ его не разогнать.
Учитесь мыслить вы, потомъ уже писать.
Чѣмъ ярче мысль свою самъ авторъ представляетъ,
Тѣмъ тоньше онъ её и чище выражаетъ.
Не трудно высказать, что понялъ глубоко
Не ищешь словъ тогда: они бѣгутъ легко“.

Надо, чтобы мысль была ясной, чистой, трезвой, тогда и слова будут ясными, вразумительными. Ничего туманного, неясного классики не допускают. И Сумароков, естественно, вторит Буало (Эпистола о русском языке):

„Кто пишетъ, долженъ мысль прочистить напередъ,
И прежде самому себѣ подать въ томъ свѣтъ;
Но многія писцы о томъ не разсуждаютъ,
Довольны только тѣмъ, что рѣчи составляютъ,
Несмысленны чтецы, хотя ихъ не поймутъ,
Дивятся имъ; и мнятъ что будто тайна тутъ,
И разумъ свой покрывъ читая темнотою,
Невнятный складъ писца пріемлютъ красотою“.

Есть чтецы, которые эту темноту и неясность склонны считать за особую красоту. Они думают что что-то особенное тут таится, чего они не понимают и потому это особенно красиво, но только несмысленные чтецы так рассуждают.

„Нѣтъ тайны никакой безумственно писать.
Искусство, чтобъ твой слогъ исправно предлагать
Чтобъ мнѣніе творца воображалось ясно,
И рѣчи бы текли свободно и согласно".

Эти темные песни не только по форме плохи, но и мысли в них нет. Прежде поэт должен научиться мыслить и тогда уже творить. Он должен мысль свою прочистить, чтобы она сделалась ясной, четкой, трезвой. Нужна ясная, трезвая, четкая форма.

Ясность мысли обеспечит поэту чрезвычайно важное достоинство—правдоподобие того, что он изображает. Воображение необходимо, но где же граница воображения? Можно ли предоставить творческой фантазии безусловную свободу или же необходимо положить здесь известные границы? В каком отношении творческая сила поэта находится к действительности. Говорит ли он, не считаясь с указанием действительности, фантазируя, так сказать, или же его творческому полету полагает пределы сама действительность? На этот вопрос класики отвечают так: „безъ чудеснаго (напр. в эпопее) не обойтись, но вообще поэтъ долженъ избѣгать невѣроятнаго".

„Невѣроятнаго всегда бъ я избѣгалъ
И правда иногда на правду непохожа:
Все то не тронетъ насъ, пройдетъ насъ не тревожа.
Чему не вѣримъ мы", говорит Буало (песнь III, ст. 48—51).

„Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable" советовал Буало.

Значит, следует избегать всего невероятного, чего ум не принимает и что кажется недопустимым с точки зрения вероятности. Поэтому и фабула должна быть правдоподобна. В драме или романе надо думать прежде всего о правдоподобии фабулы. Об этом говорили пиитики, начиная с XVII века. Например, Донати в своей „Aps poetica" (1631), написанной на латинском языке считает необходимым до-

стоинством всякой фабулы именно правдоподобие (verisimilitudo). Правдоподобная фабула создается правдоподобным, вероятным сочетанием вещей и изложением того, что кажется нам правдоподобным (veritatem). Точно также Яков Масен (1606—1681) в „Palaestra eloquentiae ligatae“ считает, что нужно изображать истину. Так же судят Буало и Корнель, говоря о драме. Тредьяковский, рассуждая о творческом акте, различает три момента творчества и особенно останавливается па границах вымышления. Создавать, значит: творить, вымышлять и подражать. С нашей точки зрения, мы бы, конечно, первым делом ухватились за слово „творить“. Можно подумать, что в этом слове вся суть. Но творение, по его словам, есть просто известное „расположение вещей“, т. е. план, а главное, нужно вымышлять и подражать. „Вымышленіе есть изобрѣтеніе возможностей, то есть не такое представленіе дѣяній, каковы они сами въ себѣ, но какъ они быть могутъ или долженствуютъ“. Поэтический вымысел поэта бывает по разуму, т. е. разум должен указать, каков этот вымысел, чтобы он соответствовал природе вещей, какова вещь могла быть или долженствовала быть. „Подражаніе, есть слѣдованіе во всемъ естеству описаніемъ вещей и дѣлъ по вѣроятности и подобію правдѣ“. „Творить по піитически есть подражать подобіемъ вещей возможныхъ, истинныхъ образу“. Значит, вымысел необходим. Без него не обойдешься, но вымышляя, творя, должно сообразоваться с разумом, правдоподобием, верностью прежде всего. Херасков в отношении к своей поэме „Россіада“ считает, что вымысел допустим. „Многое отметалъ я, переносилъ изъ одного времени въ другое, изобрѣталъ, украшалъ, творилъ и созидалъ“. Но в основе этой творческой работы лежит, однако, правдоподобие: он расположит свое творение на истине, „сколько могъ сыскать печатныхъ и письменныхъ извѣстій“. Он помнит, что поэма не то, что история, вымысел здесь есть, но все-таки считает для поэмы необходимой историческую верность. Точно также Державин по отношению к лирике и оде считает правдоподобие необходимым. „Правдоподобіе во всякомъ сочине-

ніи, а болѣе въ одѣ или гимнѣ нужно, потому что лира изъ древле посвящена на сохраненіе дѣлъ народа, или, лучше, на расширеніе славы его. Поелику же истина одна даетъ вымысламъ вѣроятіе, а вымыслы истину только украшаютъ, то и надобно, чтобы лирическая пѣснь содержала въ себѣ нѣкоторую правду или быль, а безъ того она не достигнетъ своего значенія. Правдоподобіе состоитъ въ томъ, чтобы собраны были всѣ приличія и принадлежности къ воспѣваемому предмету въ пособіе, дабы ему чрезъ нихъ казаться болѣе вѣроятнымъ. Безъ сего не возбудитъ онъ вниманія, не затвердится въ памяти у современниковъ и не пройдетъ чрезъ преданіе къ потомству". В эпосе, лирике и драме,—всюду требуется правдоподобие сюжета и известная граница для творческого вымысла. Поэтика класеиков вытекает из того же общего принципа правдоподобия. Мотивировка драматических правил у Корнеля и Сумарокова сводится к тому, что соблюдение трех единств обеспечивает правдоподобие действия, чтоб я, говорит Сумароков, „забывшися, возмогъ тебѣ повѣрить, что будто не игра то дѣйствіе твое, но самое тогда случившись бытіе". Правдоподобие, вероятность обусловливаются разумом. Разум говорит, что вероятно, что правдоподобно. Чтобы быть правдоподобным, надо изучить природу, изучить ее естество, сообразоваться с ее законами, никогда не отвлекаться от природы. „Пусть природа служитъ вамъ единственнымъ предметомъ изученія", говорит Буало. Этот пресловутый, можно сказать, принцип *подражания природе* является одним из главных в поэтике класеиков. Искусство есть прежде всего подражание природе. Нужно ли, однако, подражать всей природе или, можетъ быть, только известным ее сторонам, и затем, как подражать? Все это вопросы, над которыми билась теоретическая мысль класеиков. По вопросу о том, все ли в природе достойно быть предметом поэтического воссоздания ответ был дан утвердительный, т. е., что все достойно быть предметом творчества.

„Змѣю, урода,—все, что кажется ужаснымъ,
Искусство, перенявъ, являетъ намъ прекраснымъ.

И кисти мастерство умѣетъ восхищать—
Предметъ, противный намъ, въ пріятный превращать".
(Буало).

Классик понимает эту магию поэзии, которая простой, даже уродливый предмет превращает въ перл художественного создания, претворяя его. Но не всякому доступно это превращение дурного и уродливого въ перлы создания. Чаще всего мы слышим наставления, что подражать нужно украшенной природе, природе, уже претворенной силою творческого вымысла, а еще лучше и проще брать только красоты природы.

„Благополучны тѣ народы,
Которы красотамъ природы
Искусствомъ могутъ подражать,
Какъ пчелы, медъ съ цвѣтовъ сбирать!" говорит

Державин („Любителю художества"). Если поэт будет подражать природе красивой или, по крайней мере, украшенной, то будет удовлетворен и принцип правдоподобия и не будет оскорблено эстетическое чувство.

Итак, творчество основано на таланте, оно должно быть искренним и, вместе с тем, трезвым, ясным, отвечающим требованиям разума и правдоподобия. Этими положениями обусловливается и взгляд классиков на самую *форму* творчества.

То, о чем мы говорили до сих пор, больше касается психологии творчества, того, как поэтика представляет себе переживания поэта. В какие же формы отольет он свое произведение? Это уже учение о форме. Тут, мне кажется, можно различать три стороны: 1) общее построение, архитектонику произведений, 2) способы воплощения образа, 3) язык. Первое я назвал бы *архитектурностью* произведения, второе *живописностью* а третье *музыкальностью*. По всем этим пунктам высказывались известные суждения, хотя и не систематические. Остановимся прежде всего на построении. Если классик ценит ясность мысли, ее четкость, трезвость, правдоподобие, то,

конечно, и к форме он предъявит подобные же требования. Начала гармонии, симметрии будут регулировать собою и внешнее построение произведения. Прежде всего должен быть ясно выраженный план. Ни один архитектор без плана не строит и ни один писатель не должен писать без плана. Должна быть известная, вполне отчетливо выступающая архитектурность художественного создания, должны быть ясно выраженные, строгие линии. Такие архитектурные линии определяют весь рисунок. На стройности, на законченной и ясно выраженной архитектурности очень настаивают все теоретики, начиная с Буало (I песня, ст. 163—182). Буало дает такие советы по отношению к форме:

„Пишите, не спѣша; хоть васъ тѣснятъ приказомъ,
Проворно сдѣланнымъ не хвастайтесь заказомъ...
Спѣшите медленно; свое произведенье
Разъ двадцать перечесть имѣйте вы терпѣнье.
Отшлифовавъ свой трудъ, шлифуйте вновь всегда,
Почаще черкайте, прибавьте иногда . . . .
. . . .
. . . .
Надо, чтобы все на мѣстѣ было въ немъ (в труде),
Начало стройно шло съ срединой и съ концомъ;
Съ искусствомъ тонкимъ тутъ подобранныя части
Сольются пусть въ одно, покорны вашей власти“.

Значит, надо работать медленно, обдуманно, чтобы все было стройно, по плану, чтобы начало согласовалось с концом, мысль от мысли не убегала бы прочь, и все было бы на месте. Нередко в произведении много подробностей, от многоречивости мысль неясна, запутанна. Буало (стихи 49—63) дает советы, как избегнуть этих недостатков, как соблюсти лаконизм при необходимом разнообразии стиля. Державин, говоря о вдохновении, как будто исключает возможность следования правилам или соблюдения какого-нибудь плана. У него даже есть замечание, что „ода плана не терпитъ“. Но, оказывается, и сам Держа-

вин оговаривается, что без правил и без известных ограничений воображения поэту не обойтись. В одах существует так называемый лирический беспорядок, который считается даже необходимым. Говоря о лирическом беспорядке, Державин, все же, замечает: „Но безпорядокъ сей есть высокій безпорядокъ, или безпорядокъ правильный. Между періодовъ, или строфъ, находится тайная связь, какъ между видимыхъ, прерывистыхъ колѣнъ Перуна неудобозримая нить горючей матеріи“. Строки как-будто набросаны, небрежными мазками нарисованы, но тут есть внутренняя связь. „Лирикъ въ пространномъ кругу своего свѣтлаго воображенія видитъ вокругъ тысячи мѣстъ, отъ которыхъ, чрезъ которыя и при которыхъ достичь ему предмета, имъ преслѣдуемаго; но ихъ нарочно пропускаетъ или, такъ сказать, совмѣщаетъ въ одну совокупность, чтобъ скорѣе до него долетѣть. При всемъ томъ, если не предводитъ его разумъ, то хотя препровождать долженъ. Иначе сей мнимый безпорядокъ будетъ въ самомъ дѣлѣ безпорядокъ, горячка, бредъ“. Державин не рекомендует вакхического творчества. Это будет беспорядок, бред, горячка, а нужно, чтобы разум, если и не предвидел, то, по крайней мере, препровождал беспорядок. Беспорядок должен быть правильный. Одописец нарочно устанавливает беспорядок, пропуская промежуточные звенья, а когда всмотришься, то чувствуешь нить, соединяющую отдельные строфы и периоды его речи. Этим, конечно, и объясняется то, что поэтика классиков чрезвычайно детально разрабатывала правила, которыми должны руководствоваться писатели при составлении любого жанра. Были чрезвычайно детальные правила, регламентирующие оду, драму, эпопею и все другие виды творчества. Это регламентирование, необходимое соблюдение правил —очень типичная черта классической поэтики. Все должно быть по правилам, по плану. Должна быть известная архитектурность.

Эта архитектурность находилась в строгом соответствии с тогдашними художественными вкусами. Я уже говорил, что Франция в XVII веке на основании античной красоты создала свою собственную красоту, печать которой

лежала на всем,—и на архитектуре, и на скульптуре, и на живописи, и на домашней обстановке, на костюмах и т. д. У нас до известной степени наблюдалось то же самое, но, конечно, въ меньшей степени. Если мы возьмем столицу, где сосредоточилось по преимуществу литературное творчество въ ту пору, где расцвел наш классицизм, а именно, Петербург, то на нем, на его архитектурном стиле и на всем его внешнем облике заметим печать определенного художественного вкуса. Теперь уже в достаточной степени очерчены красоты Петербурга. Это по-преимуществу стиль ампир; Петербург богат сооружениями в этомъ стиле. Его сады, особенно такой типичный, как Летний сад, украшенный мраморными изваяниями богов и богинь, сразу вводит вас в тогдашнюю художественную атмосферу. Пушкин, прекрасно понимавший красоту Петербурга, определил ее словами, которые, мне кажется, метко выражают сущность этого стиля:

„Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Твоей Невы державное теченье,
И береговой ее гранит!...“

Именно строгий, стройный вид; классически строгий и холодный стиль. С достаточным основанием можем мы говорить о единстве художественного вкуса, которым определялись художественные особенности отдельных видов искусства. Наглядную иллюстрацию этого представляет нам поэма Богдановича „Душенька“. Прошу вас вдуматься в следующий отрывок этой поэмы. Автор как бы вводит нас в художественную галлерею. Перед нами проходит в достаточно выразительном описании различные художественные произведения. В покоях Купидона Душенька любуется произведениями искусства..........

„Во отдыхѣ жъ она, отъ сихъ тогда трудовъ,
Смотрѣла статуи славнѣйшихъ мастеровъ:
То были образы красавицъ безподобныхъ,

Которыхъ имена, и въ прозѣ, и въ стихахъ
Въ различныхъ повѣстяхъ, и краткихъ и
подробныхъ
Безсмертно царствуютъ въ народахъ и вѣкахъ
Калисто, Дафнія, Арніда, Ніобея,
Елена, Граціи, Ангелика, Хринея,
И множество другихъ богинь и смертныхъ женъ,
Очамъ являясь живо,
Во всей красѣ, на диво,
Стояли тамъ у стѣнъ".
Все это статуи—живое воплощение красоты.
„Но среднѣ ихъ вначалѣ,
На нѣкомъ высшемъ пьедесталѣ
Самой Царевны ликъ стоялъ,
И болѣ красотой другіе превышалъ.
Смотря на образъ свой, она сама дивилась
И внѣ себя остановилась.
Другая статуя казалась въ ней тогда,
Какой вовѣки свѣтъ не видѣлъ никогда.
Конечно Душенька и долѣ бъ тамъ осталась
Смотрѣть на образъ сей,
Которымъ обольщалась;
Но слуги, бывшіе при ней,
Въ другихъ мѣстахъ казали ей
Для новой глазъ ея забавы,
Другие образы красотъ ея и славы:
До пояса, до ногъ, въ весь ростъ, до самыхъ пятъ,
Изъ злата, изъ сребра, изъ бронзы, иль изъ стали,
И головы ея, и бюсты, и медали:
А индѣ мозаикъ, иль мраморъ, иль агатъ
Въ сихъ видахъ новую безцѣнность представляли".

Здесь Душенька видит себя в целом ряде изваяний.

„Въ другихъ мѣстахъ Апеллъ, иль живописи
богъ
Который кисть его водилъ своей рукою,
Представилъ Душеньку со всею красотою,

Какой дотолѣ умъ вообразить не могъ.
Желаеть ли она узрѣть себя въ картинахъ?
Въ иной—Фавны къ ней несуть Помонинъ рогъ,
И вяжуть ей вѣнки, и рвуть цвѣты въ долинахъ,
И пѣсни ей дудять, и скачуть въ круговинахъ".

Рядом—другая картина:

„Въ другой—она, съ щитомъ престрашнымъ
на груди,
Палладой нарядясь, грозить на лошади,
И, болѣ чѣмъ копьемъ, своимъ пріятнымъ взоромъ
Разить сердца пріятнымъ моромъ".

Дальше Душенька видит несколько комических фигур:

„А тамъ предъ ней Сатурнъ, безъ зубъ, плѣшивъ
и сѣдъ,
Съ обновою морщинъ на старолѣтней рожѣ,
Старается забыть, что онъ давнишній дѣдъ:
Прямить свой дряхлый станъ, желаеть быть моложе,
Кудрить оставшіе волосъ своихъ клочки,
И видѣть Душеньку вздѣваеть онъ очки",

И еще целый ряд картин:

I. „А тамъ она видна, подобяся Царицѣ,
Съ Амурами вокругъ, въ воздушной колесницѣ.
Прекрасной Душеньки за честь и красоту,
Амуры тамъ сердца стрѣляють на лету:
Летятъ великою толпою,
И всѣ они несуть колчаны за плечми,
И всѣ, прекрасными гордясь ея очми,
Летять, поднявши лукъ, на цѣлый свѣтъ войною".
II. „А тамъ свирѣпый Марсъ, рушитель мирныхъ правъ,
Увидѣвъ Душеньку являеть тихой нравъ:
Полей не обагряеть кровью,

И наконецъ, забывъ военный свой уставъ,
Смягченъ у ногъ ея, пылаетъ къ ней любовью".
III. „А тамъ является она среди Утѣхъ,
Которы ей вездѣ предходятъ,
И вымыслами игръ повсюду производятъ
Въ лицѣ ея пріятный смѣхъ".
IV. „А индѣ Граціи Царевну окружаютъ
Ее различными цвѣтами украшаютъ,
И тихо вкругъ ея летающій Зефиръ
Рисуетъ образъ сей, чтобъ имъ украсить міръ,
Но въ ревности отъ взглядовъ вольныхъ,
Умѣривая умъ любителей свободъ,
И нь будто бы страняся отъ критикъ злокрамольныхъ,
Скрываетъ въ спискѣ онъ большую часть красотъ;
И многія изъ нихъ, конечно чудесами,
Предъ Душенькою вдругъ тогда писались сами".

Окруженная граціями, зефирами, Душенька видит ряд своих портретов:

„Вездѣ въ чертогахъ тамъ
Царевнинымъ очамъ
Торжественны ей въ честь встрѣчалися предметы:
Вездѣ ея портреты
Являлись по стѣнамъ,
Въ простыхъ уборахъ и нарядныхъ,
И въ разныхъ платьяхъ маскарадныхъ.
Во всѣхъ ты, Душенька, нарядахъ хороша:
По образу ль какой Царицы ты одѣта,
Пастушкою ли гдѣ сидишь у шалаша—
Во всѣхъ ты чудо свѣта,
Во всѣхъ являешься прекраснымъ божествомъ,
И только ты одна прекраснѣе портрета".

Всевозможные картины, одинаковые по своему стилю, проходят перед Душенькой. Все это—воплощение красоты в условных художественных формах (цветы, амуры, зефиры, утехи и т. д.).

Каковы эти картины, эти статуи и каков вообще художественный стиль, отразившийся в этих произведениях искусства, такова, в сущности, и поэма. В том же стиле Богданович изобразил свою Душеньку, так что между художественным стилем самой поэмы и стилем искусства, которое онъ здесь изобразил, существует самая тесная гармония.

Иногда произведения искусства прямо могли определить стиль поэтических произведений. Это можно видеть из той же поэмы: „Душенька", из того ее места, где автор в виде эпизода рисует шествие Венеры.

„Богиня, учредивъ старинный свой парадъ
И въ раковину сѣвъ, какъ пишутъ на картинахъ,
Пустилась по водамъ на двухъ большихъ
дельфинахъ.
Амуръ, простря свой властный взоръ,
Подвигнулъ весь Нептуновъ дворъ.
Узря Венеру рѣзвы волны,
Текутъ за ней весельемъ полны.
Тритоновъ водяной народъ
Выходитъ къ ней изъ бездны водъ"... и т. д.

Это то самое описание шествия Венеры, которое мы часто можем встретить на картинах с мифологическими сюжетами. Поэт этого не скрывает, —прибавив: „какъ пишутъ на картинахъ".

В „Видении Мурзы" Державина (1783 г.) есть очень колоритный портрет Фелицы, т. е. императрицы Екатерины II. В лунную ночь, когда поэт был занят размышлениями о своей жизни, виденье он „узрѣлъ чудесно".

Сошла со облаковъ жена,
Сошла—и жрицей очутилась
Или богиней предо мной.
Одежда бѣлая струилась

На ней серебряной волной,
Градская на главѣ корона
Сіялъ при персяхъ поясъ златъ;
Изъ черноогненна виссона,
Подобный радугѣ, нарядъ
Съ плеча десного полосою
Висѣлъ на лѣвую бедру
Простертой на алтарь рукою
На жертвенномъ она жару
Сжигая маки благовонны,
Служила вышню Божеству.
Орелъ полунощный, огромный,
Сопутникъ молній торжеству,
Геройской правозвѣстникъ славы,
Сидя предъ ней на грудѣ книгъ,
Священны блюлъ ея уставы;
Потухшій громъ въ когтяхъ своихъ
И лавръ съ оливными вѣтвями
Держалъ, какъ будто бы уснувъ".

Это изображение Фелицы (Екатерины II) во всех своих художественных деталях точно воспроизводит портрет императрицы, написанный Левицким для кн. Безбородко (Публичн. библ. в Петрограде). Здесь собраны отдельные аттрибуты ее величия и власти.

Гениальный юноша Пушкин в своем прелестном стихотворении: „Торжество Вакха" (1817) дает картину возвращения Вакха из Индии, замечательную по пластичности изображения:

„Вот он, вот Вакх! О, час отрадный!
Державный тирс в его руках;
Венец темнеет виноградный
В чернокудрявых волосах...
Течет. Его младые тигры
С покорной яростью влекут;
Кругом летят эроты, игры—
И гимны в честь его поют.

За ним теснятся козлоногий
И фавнов и сатиров рой;
Плющем опутаны их роги"...

и т. д.

Высокая скульптурность этого стихотворения подсказывалась поэту соответственным изображением этой сценки на различных вазах, саркофагах, картинах и т. п. Не лишено основания предположение, что еще на уроках словесности у Кошанского он мог видеть подобные изображения, так как мифология составляла существенный предмет изучения. В I томе сочинений Пушкина, изданном Венгеровым, вы найдете рисунок Эйзена, изображающий то же шествие Вакха.

Таким образом, скульптура и живопись дают материал, а нередко и краски для живописи поэтической. Можно сказать, что было воздействие и обратное, т. е., что поэтические произведения давали известное содержание и форму для других видов искусства. В этом отношении чрезвычайно интересны, например, художественные иллюстрации к поэтам классического периода. Иллюстрации к сочинениям Державина можно найти в многотомном академическом издании. Идеи рисунков принадлежат Оленину, Капнисту и Львову; 92 рисунка исполнены самим Олениным, другие—Егоровым, Ивановым и даже Тончи. У Державина нередко в самом стихотворении нет мифологического содержания, но художник так сжился с именами и образами мифологическими, что известный лирический мотив как бы переводит на язык мифологии и выражает все это в пластических мифологических образах. Есть даже одно очень интересное сочинение, имеющее характер руководства для художника. В нем описываются сюжеты, которые могут быть предметом изображения на картине. Таково сочинение А. Писарева „Предметы для художниковъ, избранные изъ Россійской Исторіи, Славенскаго Баснословія и изъ всѣхъ русскихъ сочиненій въ стихахъ и въ прозѣ по Высочайшему повелѣнію въ Градѣ Святого Петра", изданное в 1807 году. Это - целое руководство для художников.

Сказанное позволяет нам сделать несколько выводов. Первый вывод тот, что, действительно, усматривается известное единство художественного вкуса между скульптурой, живописью и поэзией; во-вторых, поэзия нередко пользовалась уже готовыми образами, созданными или скульптурой или живописью. В этом, очевидно, сказывается стремление поэзии приблизиться к изобразительным искусствам, приобрести ту художественную черту, которую мы можем назвать *живописностью*, *пластичностью*, стремление придать словесным образам известную художественную „живость", „тельность". „Сколь прелестно", пишет Домашнев, „когда всѣ изображенія представляются нашимъ глазамъ такъ, какъ бы описываемыя вещи были дѣйствительно передъ нами". „Остроумный писатель владѣетъ умомъ и сердцемъ читателей... Искусное перо однимъ описаніемъ дѣлаетъ насъ зрителями ужасныхъ и пріятныхъ, плачевныхъ и веселыхъ, жалостныхъ и увеселительныхъ позорищъ и возбуждаетъ въ насъ самые тѣ страсти, кои бы могли чувствовать тогда, еслибъ видѣли ихъ въ самой вещи". Вот какого искусства должны достигать поэты; вещи должны быть описаны так, как будто бы, действительно, они были перед нами, и события, о которых говорит поэт, — печальные, веселые или ужасные должны быть представлены так, как будто бы мы видели их в самой вещи. Поэтому наши теоретики классицизма охотно сравнивают поэзию с живописью. Еще Гораций поэзию уподобляет живописи. Тредьяковский, стоя на этой же точке зрения, говорит: „Какъ живописна картина; такъ Поэзія... Піитъ есть зоографъ вещества... Живописать, есть не токмо описывать просто вещи, но и представлять окрестности ихъ способомъ столь живымъ и тѣльнымъ, что всякъ мнитъ ихъ въ лицахъ видѣть. Въ семъ точно живописаніи піиты обыкновенно употребляютъ сравненія, уподобленія и описанія". И Державин назвал поэзию „говорящей живописью". Отсюда — большая любовь поэтов XVIII века к описательному жанру; описательные стихотворения составляют особый жанр.

Но как достигнуть „тельности", „живости", живописности? Тредьяковский говорит, что пииты, обыкновенно,

употребляют сравнения, уподобления и описания. Эти *средства изобразительности*, придающие художественному произведению характер живописности, пластичности, должны быть рассмотрены. Пиитики очень много этим занимались. Целый стилистический отдел в пиитиках предназначался для разъяснения отдельных приемов изобразительности. Я не буду останавливаться на всех этих приемах, но, все-таки, скажу о тех, которые представляют общий теоретический интерес. Ломоносов в своей „Риторике" (1748) так говорит об общем приеме изобразительности (III т., акад. мич. изд., § 236, стр. 262): „*Изображеніе* есть явственное и живое представленіе дѣйствія съ обстоятельствами, которыми оное въ умѣ, какъ самое дѣйствіе, воображается". В числе примеров приводится следующий стих из оды Ломоносова на прибытие Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург после коронации в 1742 г.

„Такъ флотъ Россійскій въ Понтъ дерзаетъ
Такъ роетъ онъ поверьхъ валовъ;
Надменна бездна уступаетъ
Стеня отъ тягости судовъ.
Во слѣдъ за старыми кормами
Бѣжитъ кипяща пѣна рвами;
Весельный шумъ, гребущихъ крикъ
Наносятъ Готамъ страхъ великъ".

По мнению Ломоносова, здесь им достигнута изобразительность. Много и хорошо говорит о средствах изобразительности Державин, причем, в своих наблюдениях над средствами изобразительности он нередко дает нам очень ценные замечания. В „Рассуждении о лирической поэзии", из которого я неоднократно цитировал (стр. 549—550) Державин пишет следующее: „*Олицетвореніе* и *оживленіе* суть главнѣйшія свойства поэзіи. Она всѣ существа моральныя и духовныя, не имѣющія образа, а равно вещественныя, лишенныя видимыхъ нами чувствъ, гласа и движенія, олицетворяетъ и оживляетъ, дабы понятнѣе представить чрезъ то сотворяемый ею, такъ сказать, новый ве-

шебный, очаровательный міръ и имъ удобнѣе удивляя и убѣждая простой умъ, привлечь его на свою сторону. Лирическій поэтъ къ возвышенію своего предмета нерѣдко пользуется таковыми вымыслами". Олицетворение и оживление — самые главные свойства лирического творчества, с помощью которых оно создает новый волшебный мир живых образов; существа, не имеющие образа или же лишенные чувств зрения и движения получают „живность", „тельность". „*Блестящія живыя картины* т. е. съ природою сходственные виды, которые мгновенно мягкихъ или чувствительныхъ людей поражаютъ воображеніе или производятъ заочно въ нихъ фантазію (мечты) или фантастическія чувства". Это такие блестящие, живые, яркие картины, что человек, не видев этих предметов, заочно способен однако представлять их в своих мечтах. „Картины сіи въ лирической поэзіи (не говоря о эпической) должны быть кратки, огненною кистью или одною чертою величественно, ужасно или пріятно начертаны". Тут требуется большое мастерство — „огненная кисть" и немного штрихов, чтобы образы были живые и блестящие. „Излишнее распространеніе у нихъ отнимаетъ цѣну". Если поэт будет описывать со всеми деталями, подробно, то от этого нагромождения мелких черт вовсе не получится та живописность и пластичность, о которой идет речь. „Огненная кисть", однако, краткой чертою может начертать живые блестящие картины. „Здѣсь болѣе всего идутъ иперболы (или увеличиванія)". Тут сказалось увлечение гиперболизмом, который занимает большое место в художественном стиле XVIII века. Как раз это и есть та огненная кисть, о которой говорит поэт. „Одного или нѣсколькихъ членовъ довольно, чтобы представить страшнаго великана, остальное дополнитъ воображеніе". Третье средство изобразительности — *сравнения* и *уподобления*, т. е. то, о чем говорил и Тредьяковский. „Сравненія и уподобленія", говорит Державин (564 стр.), „суть іероглифы, или нѣмой языкъ поэзіи. Поелику она по подражательной своей способности ничто иное, как говорящая живопись, то и сравниваетъ два предмета чувствительнымъ образомъ между собою или вдругъ рѣшительно

ихъ другъ другу уподобляетъ, дабы чрезъ то, не говоря много, изобразить о нихъ яснѣе свои понятія, или лучше сказать, чтобы неизвѣстный или невидимый предметъ представить чрезъ видимый въявь, или на лицо". Предметы неизвестные или невидимые с помощью предметов видимых, путем сопоставления их, делаются явными. „И тому изъ нихъ, которому поэтъ желаетъ придать болѣе совершенствъ, отдаетъ ихъ отъ другого. Въ сихъ украшеніяхъ нужно: въ первомъ быстрый и проницательный умъ, чтобъ скоро умѣть схватить и вѣрно сличить разность и сходство; а въ другомъ живое, сильное воображеніе, чтобъ отпечаткомъ или слѣпкомъ замѣнить подлинникъ. Таковыя сравненія и уподобленія чрезвычайно оживляютъ и украшаютъ лиру". И Ломоносов считает сравнение очень важным средством изобразительности. Итак, поэзия с художественной стороны должна приближаться к изобразительным искусствам, должна обладать пластичностью. Эту сторону (пластичность, живописность) классики особенно ценили; из всех видов искусства классики больше всего ценили живопись и скульптуру. Художественная старина, все, что воспринимается глазом, как осязательное, пластичное, составляло основу классической красоты. Романтик будет больше ценить музыку, он будет больше ценить слуховые, а не зрительные впечатления, то, что говорит невнятным, но высоким языком звуков. Классики же ценят ясность, трезвость, стройность, кристальную прозрачность формы, мысли, слова. Они и от искусства требуют тех же самых качеств. Классику гораздо больше говорят живопись и скульптура, чем музыка.

Но было бы несправедливо совершенно отказать классику в понимании *музыкальных* элементов в поэтических произведениях. Полагают, что к музыкальной стороне слова и к поэтической форме классики мало восприимчивы. Это— неверно. Классики, конечно, в мере своего понимания, ценят и эту музыкальную сторону поэзии. Сумароков свою „Эпистолу о стихотворстве" начинает таким четверостишием:

„О, вы! которыя стремитесь на Парнасъ
Нестройнаго гудка имѣя грубый гласъ,

Престаньте воспевать! песнь ваша непрелестна,
Когда музыка вамъ прямая неизвѣстна".

Несчастные пииты с гудком нестройным лезут на Парнас, и им рекомендуется этого не делать, так как песнь бывает прелестной, эстетически действующей лишь тогда, когда в ней есть „прямая музыка". В чем же заключается эта „прямая музыка"?— Слово приобретает музыкальное свойство, когда душа говорящего звучит музыкально. Это музыкальное настроение для классика есть прежде всего риторический подъем настроения. Охваченный лирическим пафосом человек говорит красноречиво: красноречие уже само по себе есть музыка. Поэта классик представляет всегда в красивой позе оратора, с величавыми жестами, высокими речами на устах. Первое свойство хорошего стихотворца заключается в ораторской красоте его речи, в *музыке красноречия*. Качества хороших стихотворцев, как говорит, например, Домашнев, вот в чем состояли: „Восхищеніе, изобильность изобрѣтенія, благородность чувствъ и мыслей, быстрота воображенія, великолѣпіе и пышность словъ, красота, пріятность, чистота, ясность, живость и нѣжность воображенія издревле были качества хорошихъ стихотворцевъ". В этом перечне качеств хороших стихотворцев вы, конечно, улавливаете с одной стороны черты, характеризующие настроение, как: восхищение, благородство чувства и мысли, а с другой стороны—формы, в которых выражается это настроение, как: великолепие пышных слов, красота поэзии, чистота, ясность, живость, воображения.

Таковы свойства хороших стихотворцев. Стихотворцу нужно научиться этим качествам, а научиться им он может с помощью той науки, которая называлась риторикой. Пиитика и риторика—это две родные сестры, и их трактовали, обыкновенно, как родственные между собою дисциплины и нередко даже под одним общим заглавием. Хорошо говорит об отношении поэзии к риторике Тредьяковский, выдающийся теоретик классицизма. „Поэзія—другой родъ краснословія, токмо сама элоквенція, въ другую одежду

наряженная, другимъ способомъ обогащенная", говорил он. „Риторика", съострил Княжнин,—„наука, приносящая большую отраду бѣднымъ сочинителямъ, какъ раскрашивать свою нищету". Тредьяковский в этом отношении повторил то, что говорили давно уже риторики и пиитики еще XVII века, где существовало даже особое выражение „eloquentia ligata". Значит, поэзия — то же красноречие, только связанное стихами.

Для освещения затронутого вопроса особое значение приобретает труд Ломоносова, его „Риторика". Еще в 1744 году Ломоносов составил свое „Краткое руководство къ риторикѣ на пользу любителей сладкорѣчія". Академик Миллер одобрил рукопись, но предложил автору написать ее в более пространном виде и на латинском языке, с тем, чтобы затем перевести на руский, что Ломоносов и сделал. Значит, кроме этой рукописной краткой редакции 1744 г. мы имеем теперь еще пространное изложение, вышедшее в печати в 1748 году, но названное также кратким. Заглавие такое: „Краткое руководство къ краснорѣчію. Книга перьвая, въ которой содержится Риторика, показующая общія правила обоего краснорѣчія т. е. ораторіи и поэзіи". Источниками для Ломоносова послужили, как это документально известно теперь, работы Каусина, Помея и Годшеда. Каусин — французский иезуит (умер в 1651 г., т. е. въ 17 в.). Его работа „De eloquentia sacra et humana" (О красноречии духовном и светском) пользовалась в свое время огромной популярностью, так что Каусина называли рядом с Квинтилианом, Цицероном и т. д. Помей—тоже французский иезуит (умер в 1673 г.). Его „Риторика" (1650) также выдержала много изданий. Годшед—известный литератор XVIII века. Его „Пространная риторика" (Ausführliche Redekunst) также послужила одним из источников для Ломоносова,—в бумагах Ломоносова сохранились подробные выписки из Годшеда. Труд Ломоносова приобрел огромный авторитет для русских писателей XVIII века. Долгое время во всех спорных случаях ссылались именно на „Риторику" Ломоносова, и это понятно: она, действительно, была самым ценным трудом в этой области. Между прочим, у нас сохранился

экземпляр „Риторики“ Ломоносова, бывший в руках Тредьяковского. Тредьяковский с большим вниманием читал „Риторику“ Ломоносова и на экземпляре, которым пользовался, между прочим, и редактор академического издания сочинений Ломоносова, Сухомлинов, остались некоторые замечания Тредьяковского, которые указывают на то, что Тредьяковский очень интересовался „Риторикой“ и внимательно ее штудировал; отсюда же мы видим, с чем он соглашался и с чем не соглашался.

Что содержится в этой „Риторике“ и как она, в общем, построена? Ломоносов рассуждает таким образом: „Слово двояко изображено быть можеть, *прозою* или *поемою*“, и поясняет далее, что такое проза, что—поэма. „Проза есть слово, котораго части не имѣють точно опредѣленной мѣры и порядка складовъ, ни согласія въ произношеніи точно назначеннаго“, т. е. здесь нет размера, а в поэме есть размер, есть стих. Но, указав на это различие, он сейчас же говорит, что существо, „материя“ у них общая. „Оба сіи краснорѣчія роды“ имеют нечто общее между собою, но, вместе с тем, и нечто отменное, нечто особенное. У обоих родов красноречия есть нечто общее в материи и есть нечто общее в форме, но есть и свои особенности, у прозы — одна, а у поэмы — другие. Поэтому вся „Риторика“ распадается на три части. Первая общая часть относится к обоим родам красноречия, —как к прозе, так и к поэзии (риторика). Вторая часть будет говорить о прозаическом литературном творчестве (оратория). Третья часть должна бы говорить о поэтическом творчестве. Наше понятие „поэтика“ передается словом „поэзия“. Ломоносов издал только первую общую часть „Риторики“, но так как эта общая часть „Риторики“ содержит в себе данные, касающиеся обоих видов красноречия, т. е. и поэзии, —то она, конечно, и для нас очень пригодна. Риторика, в свою очередь, делится также на три больших части, как делятся почти все риторики: первая часть называется —изобретение; вторая—украшение и третья —расположение. Во всех трех частях, и особенно в первых двух, найдется не мало такого, что имеет прямое отношение к поэзии.

в отделе об изобретении обращают на себя, например, внимание главы „объ изобрѣтеніи витіеватыхъ рѣчей“ и „о вымыслахъ“. Витиеватыми речами славились в древности ораторы, говорит Ломоносов, но также и стихотворцы, например, Овидий. Ломоносов и предлагает несколько правил об изобретении витиеватых речей, о чем древние учители красноречия мало упоминают. Ломоносов настолько обстоятельно их разработал, что наметил 14 способов изобретения витиеватых речей. Нужно изумляться его изобретательности в этом отношении.

В главе „о вымыслах“, конечно, в еще большей степени Ломоносов спешит на помощь поэту. Он приводит примеры вымыслов и указывает, в чем их различие. Вымыслы бывают чистые и смешанные: „*Чистые* состоятъ изъ предложеній или вещей, которыхъ нѣтъ и не бывало, как писалъ Апулей о золотомъ ослѣ и Петроній свой Сатириконъ“. „*Смѣшанные* вымыслы состоятъ изъ правдивыхъ вещей или дѣйствій, однако такимъ образомъ, что чрезъ разныя выдуманныя прибавленія и отмѣны съ оными много разнятся. Таковы суть Гомерова Иліада и Одиссея, Виргиліева Енеида и похожденіе Телемахово“. Кроме того, есть вымыслы *цѣльные* и *частные*. Частный вымысел бывает в произведениях с примесью поэтического вымысла; цельный—когда все произведение в целом представляет вымысел. „Цѣлные вымыслы въ стихахъ суть Героическія поемы, Трагедіи, Комедіи, Еклоги, Басни и Притчи; въ прозѣ, Повѣсти и также Басни и Притчи“. Внимание автора „Риторики“ сосредоточено пока на вымыслах частных, фантастических; указано таких 7 способов.

Глава „*Объ украшеніи*“ соответствует стилистическому отделу теории словесности. Речь идет о тропах, фигурах, которыми достигается „великолѣпіе и сила слога“. Тропы это, так сказать, наряд слов, а фигуры это то, что придает ему силу, движение. Там — как бы художественная статика слов, а здесь — художественная динамика; обе эти стороны одинаково важны. Важно и великолепие, наряд слов, их красота, но не менее важно и уменье придать слову мощь и силу внутреннего движения. „Сила

въ украшенiи Риторическомъ есть такова, каковы суть пристойныя движенiя, взгляды и рѣчи прекрасной особы дорогимъ платьемъ и иными уборами украшенной. Ибо хотя она пригожествомъ и нарядами взоръ человѣческiй къ себѣ привлекаетъ, однако безъ пристойныхъ движенiй, взглядовъ и рѣчей вся красота и великолѣпiе какъ бездушны. Равнымъ образомъ слово Риторическое хотя будетъ чисто составлено, приличнымъ теченiемъ установлено, и украшено великолѣпно; но безъ пристойнаго движенiя реченiй и предложенiй живности въ немъ никакой не будетъ". Наряд красавицы привлекает взоры, но если в ней нет жизни, если это автомат какой-то, ее красота впечатления не производит. Так и речь мало разукрасить тропами, необходимы еще фигуры, придающие силу речи, „живность". „*Тропы реченiй* знатнѣйшiе суть шесть: Метафора, Синекдоха, Метонимiя, Антономазiя, Катахресисъ и Металепсисъ". Здесь мы встречаем некоторые названия, которые уже вышли из употребления. „*Тропы предложенiй* суть пять: Аллегорiя, Парафразисъ, Емфазисъ, Иперболa, Иронiя". „Изъ *фигуръ реченiй* знатнѣйшiя суть, повторенiе, усугубленiе, единознаменованiе, восхожденiе, наклоненiе, многосоюзiе, безсоюзiе и согласованiе". „Легучiя *фигуры предложенiй* суть слѣдующiя двадцать шесть, опредѣленiе, изреченiе, вопрошенiе, отвѣтствованiе, обращенiе, указанiе, заимословiе, умедлѣнiе, сообщенiе, поправленiе, расположенiе, уступленiе, вольность, прохожденiе, умолчанiе, сомнѣнiе, заятiе, напряженiе, премѣненiе, присовокупленiе, желанiе, моленiе, восхищенiе, изображенiе, возвышенiе, восклицанiе". Вот как здесь все детализуется, какое рекомендуется „извитiе словъ". В качестве иллюстрирующих примеров обращаю внимание на некоторые фигуры предложений, более интересные в художественном отношении и более простые. В § 218 читаем: „*Указанiе* есть, когда идея представляется, какъ бы она была въ самое то время въ дѣйствiи, и для большаго оной оживленiя употребляются притомъ реченiя указательныя, се, вотъ, возри, смотри, здѣсь, тамъ и прочая". В качестве примера он приводит

отрывок из своей оды „На восшествіе императрицы Елизаветы Петровны на престолъ“ (1746):

„И се уже рукой багряной
Врата отверзла въ міръ заря,
Отъ ризы сыплетъ свѣтъ румяной
Въ поля, въ лѣса, во градъ, въ моря“.

Затем (§ 232) „Напряженіемъ или стеченіемъ называется стѣсненіе многихъ важныхъ идей до одной матеріи надлежащихъ и въ ономъ періодѣ или членѣ періода включенныхъ“. В числе примеров—стих из той же самой оды:

„Въ сей день, блаженная Россія,
Любезна небесамъ страна,
Въ сей день отъ высоты святыя
Елисаветъ тебѣ дана
Воздвигнути Петра по смерьти,
Гордыню сопостатовъ стерти
И въ ужасъ оныхъ привести,
Отъ грозныхъ бѣдъ тебя избавить,
Судьей надъ царствами поставить
И выше облакъ вознести“.

Вся эта скученность придает речи какую-то напряженность, парение высокое. С этим связано и еще одно общее требование фигуры, называемой восхищением (§ 239). Вот как формулируется тут восхищение: „Восхищеніе есть, когда сочинитель представляетъ себя какъ изумленна въ мечтаніи происходящемъ отъ весьма великаго, нечаяннаго или страннаго и чрезъестественнаго дѣла. Сія фигура совокупляется почти всегда съ вымысломъ и больше употребительна у стихотворцевъ“. Дальше следуют примеры из Овидия, Буало и из Ломоносовских од, например:

„Какая бодрая дремота
Открыла мысли явный сонъ?
Еще горитъ во мглѣ охота

Торжественный возвысить тонъ.
Мнѣ вдругъ ужасный громъ блистаетъ,
И купно ясный день сіяетъ!
То сердце сильна власть страшитъ,
То кротость разумъ мой живитъ!
То бодрость страхъ, то страхъ ту клонитъ,
Противна мысль противну гонитъ".

Восхищенное состояние возвышает до небес. Вот это и есть динамическая сторона художественного слова.— Державин, как пламенный лирик, особенно хорошо чувствовал внутренний ритм слов, который выражен в этой динамике. Лирика наиболее динамична. Державин в „Рассуждении о лирической поэзии" говорит, какими средствами достигается риторический эффект, гром и блеск слов, — то, что рождается при взволнованном состоянии поэта. Этой цели удовлетворяет то, что называется *разнообразием*, причем, это разнообразие может быть в картинах и чувствах. Картины должны сменяться одна за другою, должны быть разнообразными, должны заключать в себе нечто противоположное друг другу. Художественный контраст между картинами придает разнообразие стилю и усиливает впечатление. „Но тутъ надобно великое искусство, чтобъ всѣ сіи разнообразія постепенно сами по себѣ возвышались; картины становились блистательнѣе, чувства живѣе, звуки поразительнѣе, извитія перепутанностію своею болѣе любопытство возбуждали и наконецъ всѣ бы они какою неожиданною нечаянностію, приводящею въ восторгъ и удивленіе съ громомъ и блескомъ, или пріятнымъ чувствомъ вдругъ разрѣшались". Здесь идет речь о внутреннем разнообразии, заключающемся в чередовании чувств, и внешнем разнообразии, заключающемся в чередовании картин, сменяющих одна другую, пока все это не разрешается в полном грома и блеска аккорде. Такое же разнообразие должно быть и в плане. „Иные при самомъ началѣ объявляютъ цѣль свою, другіе скрываютъ ту до конца, третьи такъ утаеваютъ, что и угадать трудно". Далее он указывает, что поэт должен так расположить свое про-

странное повествование, чтобы разнообразие достигалось не сразу и не сразу выражалась цель, но постепенно. Надо заинтриговать читателя, заинтересовать. Державин дает советы лирическим поэтам, как располагать свои стихи: „Известно, что пламенное чувство изъясняется кратко, но сильно. Поелику высокая ода наполняется горячимъ, сильнымъ чувствомъ, то и разумѣется, что ода должна быть кратка, или по крайней мѣрѣ не слишкомъ длинна; ибо предполагается, что возбуждена мгновеннымъ чувствомъ какого либо предмета; а потому и не можетъ то чувство долго продолжаться въ равной силѣ. Если жъ кому превосходное вдохновеніе, или даръ, позволитъ распространяться, то надобно, чтобы онъ пламени своему умѣлъ придавать непрестанно новую пищу; чтобы все продолженіе было такъ напитано душою, какъ цѣпь электрическою силою, которая при малѣйшемъ къ ней прикосновеніи ока, или слуха, издавала бы отъ каждаго звена своего блескъ и трескъ". Вообще, говорит Державин, если лирик захочет пространно изложить известную лирическую тему, то он должен уметь давать непрестанно новую пищу своим слушателям. Электричество от прикосновения дает блеск и треск; нужно чтобы также и длинная цепь образов и картин была так наэлектризована, так насыщена электричеством поэзии, чтобы от прикосновения к ней получался эффект слуховой, световой, блеск и треск. „Повтореніе однихъ и тѣхъ же мыслей, одѣтыхъ только другими словами безъ чувствъ, не токмо бываетъ ненужно, но и непріятно. Въ томъ великая тайна, чтобъ проницательную, быструю душу умѣть занимать всегда новымъ изобрѣтеніемъ. По сей-то причинѣ всѣ лучшіе лирики предметъ свой показывали только съ той стороны, которая болѣе поражаетъ, и едва сдѣлавъ ею впечатлѣніе, столь же стремительно оставляли, какъ за нее принимались". В тесной связи с этим стоит и совет, касающийся новости чувств и выражений. Очень хорошо, если поэт сумеет любопытство своего слушателя поддержать новостью чувств и выражений. Эта „*новость* или необыкновенность чувствъ и выраженій, заключается въ томъ, что когда поэтъ не-

слыханными прежде на его языкѣ изреченіями, подобіями, чувствами или картинами поражаетъ и восхищаетъ слушателей, излагая мысли свои въ прямомъ или переносномъ смыслѣ, такъ чтобы онѣ по сходству съ употребительными, извѣстными картинами, или самою природою, по тѣмъ или другимъ качествамъ, не взирая на свою новость, тотчасъ ясно становились и плѣняли разумъ". Это он называет „витийственными сетями". Эти „витийственные сети" нравятся знатокам. К этому Державин присоединяет и несколько второстепенных указаний стилистического характера все с той же целью, чтобы усилить эффект, выразить музыкальность настроения. На некоторых второстепенных указаниях я остановлюсь, так как сам Державин придает им значение. Они нередко касаются плана или формы. „*Отступленіе* и *уклоненіе* отъ главнаго предмета дѣлается съ умысломъ, чтобъ сперва болѣе возбудить вниманіе, по какой причинѣ онъ оставленъ, а потомъ, представя его съ вящшимъ громомъ или блескомъ, увеличить чье либо мужество, добродѣтель, премудрость, невинность и пр., а тѣмъ привесть въ восторгъ и удивленіе слушателей". Отступление и уклонение, таким образом, делается намеренно, с целью осторожно опять вернуться къ предмету с новым блеском и треском. „Перескокомъ называется то, что показываетъ выпускъ или промежутокъ между понятіями, когда не видно между ими надлежащаго сопряженія". „Оборот" или „обращение" — это чрезвычайно искусная мастерская уловка, опять имеющая целью вызвать сценический эффект. „Когда поэтъ средь выспренняго своего полета, будто задумавшись, опоминается вдругъ и обращается къ чему-либо занимательнѣйшему, дабы придать тѣмъ болѣе блеска, важности и величества своему предмету. Или, неожиданно прервавъ свою матерію, начинаетъ другую, однако сходственную, или поддерживающею прежнее его содержаніе; или вызываетъ кого-нибудь себѣ въ помощь, въ свидѣтели и проч. Это мастерская уловка, чтобы таковымъ образомъ владѣть, или, лучше, на всемъ скаку умѣть обращать пламеннаго Пегаса. Надобенъ тутъ сильный, искусный ѣздокъ". Эти

извития требуют большого дарования. На глазах читателя поэт делает различные обороты и переходы с одного мотива на другой. Сомнения, вопрошения, иносказания, усугубления, „околичности, вмѣщенія или переходы къ какой-либо другой матеріи, сходственной качествомъ своимъ воспѣваемому предмету, усугубленія или усилія"— все это также риторические приемы, которыми можно пользоваться, чтобы выразить взволнованное состояние своей души. Музыка души передается в соответственных величавых формах. И это только в лирике. Вы знаете, конечно, каким величавым, напыщенным языком писались, обыкновенно, трагедии. Герои трагедии говорят монологами. Эта любовь к монологам, этот риторизм превращает всякого героя в декламирующего оратора, который красиво и звучно произносит стихи. Декламация считалась большим достоинством. Известное злоупотребление этим риторическим приемом ведет к тому, что и самый стиль приобретает напыщенность, лишается художественной простоты; классический стиль и приобрел репутацию напыщенного, риторического. Гоголь, говоря о поэзии Пушкина, вспоминал напыщенное красноречие, которое в эпоху классицизма считалось поэзией. „Здесь нет этого каскада красноречия", пишет Гоголь, „увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить ее, она становится [illegible]ою и бессильною. Здесь нет красноречия, здесь одна [illegible]". В XVII и XVIII в. в. красноречие сближали с поэзией, а Гоголь разделяет их и говорит: здесь нет красноречия, а есть поэзия. „Никакого наружного блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия". Лаконизм, простота Пушкина— вот качества, которые бросились въ глаза Гоголю, когда он сравнивал Пушкина с прежними поэтами. Если перенестись в эпоху XVIII века и признать, что классический стиль также был искренним, то нельзя не согласиться, что соответственно с тогдашним художественным вкусом здесь был свой элемент музыкальности. Стиль витийствен-

ной речи соответствовал высокому строю тогдашнего творчества. В витийственности внешней чувствуется тот внутренний ритм, который составляет его душу.

Внутренний ритм должен выражаться в известном построении и известном выборе слов. Первая сторона музыкальности — приближение поэзии к риторике, использование всех риторических эффектов; вторая сторона заключается в том, чтобы употреблять слова подходящие, соответствующие самым образам, содержанию, настроению и даже литературным жанрам. Вот это второй очень важный пункт — работа над *языком*. Говоря о разнообразии, Державин не только имел в виду разнообразие в картинах и чувствах, но также разнообразие „въ слогѣ и упражненіяхъ" разнообразие „въ механизмѣ стиховъ, словоударенія или риѳмѣ". Язык и стиль — вот два важные элемента музыкальности. Нашим писателям XVIII века приходилось решать самые основные, порой чрезвычайно элементарные вопросы литературного языка. Тредьяковский в 1730 г. задумал перевести с французского языка роман Поля Тальмана (Paul Tallemant) „Ѣзда на островъ любви". Перед ним встал вопрос, на какой язык переводить роман? Казалось бы, — ответ очень прост — на русский язык, но писателю XVIII века трудно было решиться на такой смелый шаг и если, в конце концов, он все же решил перевести роман на русский, почти разговорный язык, то должен был написать предисловие к читателю, чтобы оправдать свою смелость. Вот что пишет Тредьяковский в этом предисловии: „Я оную книгу неславянскимъ перевелъ, но почти самымъ простымъ Рускимъ словомъ, то есть каковымъ мы межъ собой говоримъ. Сіе я учинилъ слѣдующихъ ради причинъ. Первая: языкъ славянской у насъ есть языкъ церковной, а сія книга мирская. Другая: языкъ славянской въ нынѣшнемъ вѣкѣ у насъ очень теменъ и многія его наши читая неразумѣютъ. А сія книга есть Сладкія любви того ради всѣмъ должна быть вразумительна. Третья: которая вамъ покажется можетъ быть самая легкая, но которая у меня идетъ за самую важную, то есть, что языкъ словенской нынѣ жестокъ моимъ ушамъ слышится, хотя прежде сего не только я

имъ описывалъ, но и разговаривалъ со всѣми: но за то у всѣхъ я прошу прощенія, при которыхъ я съ глупословіемъ моимъ словесѣкимъ особымъ Рѣчеточцемъ хотѣлъ себя показывать". Решившись перевести роман на руский язык Тредьяковский понимал, что совершает нечто значительное. „Еже ли вамъ доброжелательный читатель покажется что я еще [illegible] въ свойство нашего природнаго языка не умѣлъ, то хотя могу только похвалиться, что все мое хотѣние имѣлъ, дабы то учинить; а колико не учинилъ, то безсилие меня къ тому не допустило, и сего, видится мнѣ, довольно къ моему оправданію". Оцените это намерение писателя XVIII века укрепиться в сознании, что он имеет право пользоваться в своей литературной деятельности руским языком. Это право еще не было завоевано и, конечно Тредьяковский мог это сделать только из несомненной искренней любви к рускому языку. Перевод Тредьяковского (соб. сочин. т. III изд. Смирдина) написан довольно простым почти разговорным языком, временами перемежающимся стихами, силлабическими виршами. В 1735 году при академии возникает целое учреждение под названием „Российское собрание", на которое возложена была задача, аналогичная той, которую выполняла французская академия: а именно, заботиться о чистоте, богатстве и совершенстве руского языка. Российское собрание должно было заниматься составлением словаря, грамматики, пиитики и вообще всего того, что необходимо для литературного творчества. На открытии российского собрания (1735) Тредьяковский произносит речь о чистоте российского языка. Это одно из ранних заявлений наших писателей о том, как важно заботиться о чистоте и украшении языка российского. Оратор убежденно доказывает неосновательность сомнения, будто язык российский „не въ состояніи быть украшаемымъ". По его мнению, даже до Петра Великого руский язык уже достиг многих знатных успехов, „а отъ Петровыхъ лѣтъ толь отчасу пріятнѣйшимъ во многихъ писателяхъ становится оный, что нимало не сомнѣваюсь, чтобъ достославныя Анны въ лѣта къ совершенной не пришелъ своей высотѣ и красотѣ". После Пет-

Великого и в царствование Анны он пришел к совершенной своей высоте и красоте. Тредьяковский надеется на „дворъ Ея Величества", который говорит таким учтивым, вышколенным языком, „на министровъ и премудрыхъ Священноначальниковъ" и т. д. В „Предызъяснении об ироической пииме" Тредьяковский ставит русский язык даже выше французского и наравне с классическими языками. Природа ему даровала „все изобиліе и сладость языка того Еллинскаго, а всю важность и сановность Латінскаго". Точно также Ломоносов и Сумароков поют настоящие гимны русскому языку, говорят о его богатстве, сладости, красоте. Ломоносов неоднократно останавливается на этой теме и в предисловии к „Российской грамматике" и в предисловии к „Риторике" и в рассуждении „О пользе книг церковных в российском языке". Напомню вам, как восторженно говорит Ломоносов о неисчерпаемых богатствах и красоте русского языка в предисловии к „Российской грамматике". Сравнивая русский язык с другими языками, Ломоносов полагает, что русскому языку свойственны все достоинства, которыми каждый из языков порознь отличается. „Повелитель многихъ языковъ языкъ Россійской не токмо обширностію мѣста, гдѣ онъ господствуетъ, но купно и собственнымъ своимъ пространствомъ и довольствіемъ великъ передъ всѣми въ Европѣ. Невѣроятно сіе покажется иностраннымъ, и нѣкоторымъ природнымъ Россіянамъ, которые больше къ чужимъ языкамъ, нежели къ своему трудовъ прилагали. Но кто неупрежденный великими о другихъ мнѣніями прострется въ него разумъ, и съ прилѣжаніемъ вникнетъ: со мною согласится. Карлъ пятый Римскій Императоръ говаривалъ, что Ишпанскимъ языкомъ съ Богомъ, Французскимъ съ друзьями, Нѣмецкимъ съ неприятельми, Италіянскимъ съ женскимъ поломъ говорить прилично. Но есть-ли бы онъ Россійскому языку былъ искусенъ: то конечно къ тому присовокупилъ бы, что имъ со всѣми оными говорить пристойно. Ибо нашелъ бы въ немъ великолѣпіе Ишпанскаго, живость Французскаго, крѣпость Нѣмецкаго, нѣжность Италіянскаго, сверхъ того богатство и сильную въ изображеніяхъ краткость Греческаго и Латинскаго языка". Ту же

мысль, только не столь развитую, мы встречаем и у Сумаркова в отдельных его стихотворениях, где он говорит о русском языке или о стихотворстве. Вот что, напр., он пишет в „Эпистоле о русском языке“.

„Довольно нашъ языкъ въ себѣ имѣетъ словъ..........
Языкъ нашъ сладокъ, чистъ и пышенъ и богатъ.....
Мысль сія дика, что не имѣемъ мы богатства языка“.

Его возмущает предпочтение французского языка русскому:

„Безмозглымъ кажется языкъ россійскій тупъ:
Похлебка ли вкуснѣй или вкуснѣе супъ?
Иль соусъ, просто сосъ, намъ поливки вкуснѣе?
Или ужъ насъ языкъ мордавскова гнуснѣе?
Ни шапка, ни картусъ, ни шляпа, ни челма,
Не могутъ умножить намъ даннаго ума.
Темноволосая равно и бѣлокура,
Когда умна, умна, когда глупа, такъ дура.
Не въ формѣ истинна на свѣтѣ состоитъ.
Насъ краситъ вещество, а не по модѣ видъ:
По модѣ ткутъ тафты, парчи, обои, штофы;
Однако люди тѣ, ткачи, не философы:
А истинна ни гдѣ еще не знала модъ:
Имъ слѣпо слѣдуетъ безумный лишь народъ.
Разумной модѣ мнитъ бездѣлкой быть покоренъ:
Въ длинѣ кафтана онъ со протчими беспоренъ:
А въ разсужденіи онъ слѣдуетъ себѣ,
Оставивъ дурака предписанной судьбѣ,
Кто русско золото французской мѣдью мѣтитъ,
Ругаетъ свой языкъ и по-французски брѣдитъ.
Языки чужды намъ потребны для тово,
Чтобъ мы читали въ нихъ, на русскомъ нѣтъ чево...“

и т. д.

„Прекрасный нашъ языкъ способенъ ко всему“, говорит он в „Эпистоле о стихотворстве“. Итак, первые наши писатели — Тредьяковский, Ломоносов, Сумароков были ви-

сокого мнения о русском языке. Это одна из очень дорогих для нас черт самобытности. Мы привыкли упрекать писателей XVIII века в подражательности и, конечно, она имела место, но, как видите, художественное слово и вообще русское слово ценится ими чрезвычайно высоко. Вникая в неисчерпаемые богатства русского языка, Ломоносов вслед за древними авторами, в частности Квинтилианом и некоторыми пиитиками XVI и XVII века, устанавливает известное учение о трех штилях: высоком, среднем, и низком. Это учение покоится на соотношении слов славянских и русских. Теория Ломоносова на долгое время определила характер литературного стиля наших писателей XVIII и даже отчасти XIX века. В александровскую эпоху были еще защитники этой теории в лице сторонников „Беседы“ и, в частности, Шишкова. Различие между штилями становится в зависимость от употребления слов церковно-славянских. Это имеет историческое оправдание. Но само требование не может иметь общеобязательной силы для всех последующих времен. Сущность же теории не лишена своего смысла. Правда, мы не различаем педантически высокого, среднего и низкого штилей, но и соблюдаем известный тон речи. Мы можем говорить и в более торжественном, высоком штиле и простым языком. Как писателям XVIII века, так и нам покажется странным, если человек сбивается с тона, если в высоком, торжественном тоне вдруг промелькнет словечко пошловатое, низкое. Должно быть соответствие между стилем литературной речи и свойством материи. Эта внутренняя гармония, внутреннее соотношение есть музыка слова; без нее мы чувствовали бы грубую дисгармонию. Не только Ломоносов, но и все другие писатели XVIII века полагали, что штиль должен быть выдержан. В подтверждение приведу выдержки из Сумарокова и Державина. Сумароков в „Эпистоле о русском языке“ устанавливает, хотя без особых подробностей, различие штилей—простого и более высокого, риторического:

„Письмо, что грамоткой простой народъ зоветъ,
Съ отсутствующими обычну рѣчь ведетъ:

Быть должно безъ затей и кратко сочинено,
Какъ просто говоримъ, такъ просто изъяснено
Но кто ненаученъ неправно говорить,
Тому не безъ труда и грамотку сложить.
Слова, которые предъ обществомъ бываютъ,
Хоть ихъ перомъ, хотя языкомъ предлагаютъ,
Гораздо должны быть пышняе сложены,
И риторическибъ краси въ нихъ были включены,
Которыя въ простыхъ словахъ хоть необычны;
Но къ важности рѣчей потребны и приличны,
Для изъясненія разсудка и страстей,
Чтобъ тѣмъ входить въ сердца и привлекать людей".

Точно также и Державин в „Рассуждении" требует, чтобы поэт согласовал слог свой с описанием предмета или природы, „понижая или возвышая оный громкими или тихими выраженіями". Если мы возьмем отдельные жанры, то есть жанры, которые по самой своей природе допускают то один стиль, то другой. Сумароков в „Эпистоле о стихотворстве" требует, чтобы поэт умел находить приличные слова, соответствующие стилю:

„Знай въ стихотворствѣ ты различие родовъ,
И что начнешь, ищи къ тому приличныхъ словъ".

В пасторали были бы неуместны „гордыя слова, сложены высоки". Зато в оде „гремящій звукъ, какъ вихорь, слухи пронзаетъ", и „гласъ Епическій" до неба возносится и т. д.

Затем в рассуждениях писателей XVIII века о языке мы найдем то, что можно назвать требованием *индивидуализации* речи.

Если стиль должен соответствовать характеру материи и жанра, то требуется, чтобы язык соответствовал также психологии и свойствам того лица, которое произносит речь. К этой индивидуализации речи стремились в XVIII веке, литературная критика ценила её. Если мы возьмем комедии XVIII века, хотя бы Сумарокова, мещанские драмы, комические оперы, сатирические очерки и т. д., то, несомненно

мы найдем в них стремление индивидуализировать речи действующих лиц, и некоторые из писателей достигли большого мастерства в этом отношении, умели в языке передавать типические особенности изображенных персонажей. Как типы щеголя и щеголихи стали такими устойчивыми, то выработался язык, соответствующий свойствам этого типа. Яков Княжнин в „Исповедании Жеманихи" (Послание к сочинителю „Былей и Небылиц") употребляет язык, типичный для этой среды. Щеголиха побывала в Париже; естественно, что французская речь ей сродни, и она вплетает в свою речь французские слова и говорит особым языком, вроде того, как говорит m-me Курдюкова у Мятлева („Сенсации г-жи Курдюковой").

„Это все уже теперь, hélas! проходитъ,
Что насъ съ ума пріятно сводитъ
И я люблю сказала: bon voyage!
Вѣдь надобно и о душѣ помыслить...
Когда еще я тотъ имѣла avantage,
Что лѣтъ себѣ могла поменьше счислить,
Не знала, есть ли у меня душа,
Бездѣлкой той себя ни мало не круша,
Ее въ себѣ никакъ не примѣчала.
Чтобъ душу получить, въ Парижѣ побывала,
И тамъ моей въ прибавокъ красотѣ
Имѣла я petite santé".

Особенно красиво объявить себя нездоровой и в соответственном наряде все-таки принимать поклонников.

„Передъ Дюшесами прелестно присѣдала,
И Дюкамъ не спускала;
И словомъ, тамъ предъ всѣми показала,
Любя моихъ гражданокъ честь,
Что женщины въ Россіи есть. .
Но душу дорого имѣть въ Парижѣ:
Тѣмъ болѣ, у кого мужъ простъ или benêt;
Попасться съ нимъ въ бѣду всего намъ ближе
И виноватой быть въ его винѣ"...

Литературная критика обращала внимание на язык действующих лиц. Я приводил по другому поводу для характеристики журнала: „Петербургскія Ученыя Вѣдомости“, как критиковали там комическую оперу Михаила Попова „Анюта“; еще раз приведу вам эти слова, потому что теперь они получат для нас другое значение. Критик журнала говорит, что „Ирония этой піесы, Анюта во всей оперѣ разговариваетъ и мыслитъ благороднѣе, и больше пріятнѣе, и правильнымъ нарѣчіемъ, нежели сколько могло позволить ея крестьянское воспитаніе; также кажется намъ, что и крестьяне въ сей оперѣ разговариваютъ хотя и справедливымъ своимъ нарѣчіемъ, въ отдаленныхъ Провинціяхъ употребляемымъ, но для Оперы сіе нарѣчіе кажется намъ нѣсколько дико. Стихотворцы хотя и обязаны въ такихъ случаяхъ подражать натурѣ, но имъ оставлена вольность избирать лучшую: а Россійскіе крестьяне не все одинакимъ нарѣчіемъ говорятъ. Есть Провинціи, въ коихъ употребляютъ такое нарѣчіе, которое ни въ какой Өеатральной піесѣ не будетъ противнымъ нѣжному слуху Зрителей“. Как видите, требуется индивидуализация, соответствующая социальному положению героев и героинь. Эти рассуждения чрезвычайно интересны. Они указывают, что не только в практике литературной уже вырабатывалась индивидуализация речи, но критика уже подчеркивала значение этого литературного пріема.

Итак, учение о стилях, соотношение стиля с жанром и индивидуализация языка — вот требования, предъявляемые к писателям XVIII века. Все это имеет известное, но не совсем близкое отношение к музыкальной стороне художественного слова. А имеет потому, что соответствие стиля с предметом изображения, соответствие стиля с жанром, или индивидуализация языка есть такие признаки художественного слова, при отсутствии которых нарушается, именно, музыкальное соотношение между отдельными элементами творчества, нарушается внутренний ритм. Но есть у писателей XVIII века и специальные рассуждения о том, что можно назвать уже без всякой оговорки музыкальной стороной художественного слова и что они называли *слад-*

колзвучием, сладкоречием. Уже в „Риторике“ Ломоносова есть интересные суждения на эту тему. В § 170 его „Риторики“ (1748) мы имеем указание на то, как следует соблюдать известные правила в течении, ударении и расположении слов. „В теченіи слова немало наблюдаютъ Риторы в рассужденіи письменъ, 1) чтобы обѣгать непристойнаго и слуху противнаго стеченія согласныхъ, напримѣръ: *всѣхъ чувствъ взоръ есть благороднѣе*: ибо шесть согласныхъ рядомъ положенныя *ВСТВ—ВЗ* языкъ весьма запинаютъ“.

Здесь неудобное стечение согласных; это делает слово неблагозвучным, а потому этого нужно избегать. 2) Нужно „удаляться отъ стеченія письменъ гласныхъ, а особливо то же или подобное произношеніе имѣющихъ, напримѣръ: *плакать жалостно о отшествіи искреннаго своего друга*: ибо во второмъ реченіи трижды сразу поставленное *О* въ словѣ дѣлаетъ нѣкоторую полость, а тремя И слово нѣкоторымъ образомъ изостряется“. Здесь стечение гласных, порождающее неблагозвучие, этого то необходимо избегать. 3) Надо „остерегаться отъ частаго повторенія однаго письмени: *тотъ путь тогда топтать трудно*“. Итак, в течении слов, даже в обычной речи требуется соблюдать известное благозвучие в соотношении слов, в отношении согласных, гласных. § 174 говорит об умелом расположении ударений во всякой речи — поэтической и прозаической. „Въ теченіи словъ должно остерегаться непропорціональнаго положенія удареній: то есть не ставить вмѣстѣ много складовъ съ удареніями одинъ подлѣ другаго и притомъ много вдругъ такихъ, которые на себѣ силы не имѣютъ“. Сила — это ударение; ударение у Ломоносова и у других теоретиков называется силою. Стало быть, надо избегать ставить вместе склады съ ударением один подле другого и другие склады, которые силы не имеют, совсем неударяемые, напр.: „*великодушное мужество твое всѣмъ намъ дивно* (здесь все односложные или силы не имеющие слоги), ибо таковое теченіе весьма не гладко и слуху противно. Сіе все происходитъ отъ положенія вмѣстѣ короткихъ реченій, и соединенія долгихъ.

И для того положивъ краткія между долгими, или перемѣнивъ краткое одно, либо два на долгія, будешь имѣть плавное слово: *великодушное твое мужество всѣхъ насъ удивляетъ*". Слово „дивно" заменено здесь словом „удивляет". Вот как нужно располагать ударения, чтобы получились красивые, звучные слова, или целые фразы. Есть еще частные советы о подборе и расположении слов.

Два параграфа в „Риторике" Ломоносова (172, 173) особенно замечательны в устах теоретика и поэта первой половины XVIII века. § 172 гласит: „Въ Россійскомъ языкѣ, какъ кажется, частое повтореніе письмени *А* способствовать можетъ къ изображенію великолѣпія, великаго пространства, глубины и вышины, также и внезапнаго страха; учащеніе письменъ *Е*, *И*, *Ѣ*, *Ю*, къ изображенію нѣжности, ласкательства, плачевныхъ или малыхъ вещей. Черезъ *Я* показать можно пріятность, увеселеніе, нѣжность и склонность; чрезъ *О*, *У*, *Ы* страшныя и сильныя вещи, гнѣвъ, зависть, боязнь и печаль". Это та самая „словесная инструментовка", о которой говорят Андрей Белый, Бальмонт и др. Это—символика звуков,—тут говорится о письменах, но, конечно, разумеются звуки. Звуки сами по себе что-то обозначают, и Ломоносов указывает на символизм их значения. Вы можете, конечно, сказать, что вы этого не чувствуете, но то же можно сказать и по отношению к рассуждениям Бальмонта. Однако можно это чувствовать и чувствовали. Итак, по отношенію къ гласным, как видите, разрабатывается чрезвычайно тонкий мотив звуковой символики. По отношенію къ согласным в § 173 находим подобное же рассуждение. „Изъ согласныхъ письменъ твердыя *К*, *П*, *Т* и мягкія *Б*, *Г*, *Д* имѣютъ произношеніе тупое, и нѣтъ въ нихъ ни сладости, ни силы, ежели другія согласныя къ нимъ не приряжены; и потому могутъ только служить въ томъ, чтобы изобразить живѣе дѣйствія тупыя, лѣнивыя и глухой звукъ имѣющія, каковъ есть стукъ строящихся городовъ и домовъ, отъ конскаго топоту и отъ крику нѣкоторыхъ животныхъ. Твердыя *С*, *Ф*, *Х*, *Ц*, *Ч*, *Ш*, и плавкое *Р* имѣютъ произношеніе звонкое и стремительное: для того могутъ спомоществовать къ луч-

чему представленію вещей и дѣйствій сильныхъ, великихъ, громкихъ, страшныхъ и великолѣпныхъ. Мягкія *Ж, З* и плавкія *В, Л, М, Н*, имѣютъ произношеніе нѣжное, и потому пристойны къ изображенію нѣжныхъ и мягкихъ вещей и дѣйствій, равно какъ и безгласное письмя *Ь* отъ отнятіемъ согласныхъ въ срединѣ и концѣ реченій. Чрезъ сопряженіе согласныхъ, твердыхъ, мягкихъ и плавкихъ рождаются склады, къ изображенію сильныхъ, великолѣпныхъ, тупыхъ, страшныхъ, нѣжныхъ и пріятныхъ вещей и дѣйствій пристойные; однако все подробну разбирать трудно, такъ и не весьма нужно. Всякъ, кто слухомъ выговоръ разбирать умѣетъ, можетъ ихъ употреблять по своему разсужденію; а особливо, что сихъ правилъ строго держаться не должно, но лутче послѣдовать самимъ идеямъ и стараться оныя изображать ясно". Тут правил не надо. Это такой деликатный пункт, что правилами здесь можно даже ухудшить дело: надо ухом разобрать. Наблюдения Ломоносова тем более интересны, что в источниках, которыми непосредственно он пользовался, т. е. у Помея и Готшеда нет ничего подобного; нет даже и в его „Риторике" (1744, 1-я редакция). Только через 3-4 года появились эти два замечательные параграфа. Тредьяковский, читая „Риторику" Ломоносова, эти два параграфа подчеркнул и обратил на них внимание, но никаких замечаний не сделал. Итак, уже Ломоносов говорил о том, что мы называем словесной или звуковой инструментовкой. Придает ей огромное значение и Державин. В его „Рассуждении" есть § о сладкогласии или сладкозвучии. „Любителямъ изящныхъ художествъ извѣстно", пишет он, — „что поэзія и музыка есть разговоръ сердца; что ищутъ онѣ побѣдить единственно надъ сердцами такимъ образомъ, когда нѣжныя струны ихъ созвучностію своею въ нихъ отзываются. Греки, достигая до сего, такъ обработали и одоброгласили свой языкъ, что при слушаніи гимновъ, препровождаемыхъ лирою, почитали ухо свое судіею и дополняли имъ недостатокъ ихъ разума. У сѣверныхъ скальдовъ столь утонченъ былъ слухъ, что признавался отзывомъ картинъ живущаго свѣта.

до чего ни древніе, ни нынѣшніе полуденные народы не достигли. Я подъ симъ понимаю, что они были совершенные мастера звукоподражательнаго стихотворенія. Знатокъ въ томъ и другомъ искусствѣ тотчасъ примѣтитъ, согласна ли поэзія съ музыкою въ своихъ понятіяхъ, въ своихъ чувствахъ, въ своихъ картинахъ и, наконецъ, въ подражаніи природѣ". Заметьте это постоянное указанее на то, что поэзия имеет что-то общее с музыкой, сходство не только въ том, что она действует на сердце, но и в музыкальных свойствах поэзии. Въ поэзии это выражается в звукоподражательности. подражании природе. „Напримѣръ: свиститъ ли выговоръ стиха и тонъ музыки при изображеніи свистящаго или шипящаго змія, подобно ему; грохочетъ ли громъ, журчитъ ли источникъ, бушуетъ ли лѣсъ, смѣется ли роща—при раздающагося гула перваго, тихобормочущаго теченія второго, мрачноуныдаго завыванія третьяго и веселыхъ отголосковъ четвертой; словомъ: одѣта ли каждая мысль, каждое чувство, каждое слово имъ приличнымъ тономъ; поражается ли ими сердце; узнается ли въ нихъ дѣйствіе или образъ естества. Въ разсужденіи чего, сколь нужно поэту пещися о чистомъ и гладкотекущемъ слогѣ, чтобъ онъ легокъ былъ въ выговору, удобенъ къ положенію на музыку и къ изображенію всѣхъ вышеписанныхъ прелестей". Державин совершенно отчетливо указывал на музыкальное значение сладкозвучия или сладкогласия. Въ качестве примера он приводит несколько стихов из Капниста:

„Поля, лѣса густые
Спокойствія предѣлъ
Гдѣ дни мои златые,
Гдѣ я Лизету пѣлъ".

Онъ это переделывает так:

„Поля, лѣса густые
Спокойствія удѣлъ,
Гдѣ дни мои златые,
Гдѣ я Лизету пѣлъ".

Устраняется резкая буква *р*. „Въ вышеприведенномъ въ примѣръ четверостишіи, изображающемъ тишину, осмѣлился я отмѣнить рѣзкую букву (р), дѣлающую нѣкоторую громкость, помѣстя вмѣсто *предѣлъ—удѣлъ*". Совершенно по-Бальмонтовски: „Ландыши, лютики, ласки любовные"... Великодушный, как всякий большой талант, Державин заметил, что „подобнаго сладкогласія исполнены всѣ сочиненія Хераскова, Богдановича, Нелединскаго, Дмитріева, Карабанова и проч.; но превосходнѣе же Ломоносова въ разсужденіи его великолѣпія и громкаго слога". Конечно, к числу этих писателей, произведения которых исполнены сладкоречия, мы не можем не причислить и самого Державина. Державин очень заботился о сладкозвучии своих стихотворений. Это входило, так сказать, в его поэтическую теорию. В „Предисловии к Анакреонтическим песням", вышедшим в 1804 году, содержится указание на то, что он в нескольких своих стихотворениях намеренно ни разу не употребил звука *р*. „По любви къ отечественному слову желалъ я показать его изобиліе, гибкость, легкость, и вообще способность къ выраженію самыхъ нѣжнѣйшихъ чувствованій, каковыя въ другихъ языкахъ едвали находятся. Между прочимъ для любопытныхъ въ доказательство его изобилія и мягкости послужатъ пѣсни подъ номерами (перечисляются номера), въ которыхъ буквы *р* совсѣмъ не употреблено". Таких стихотворений у Державина десять.

На символику звуков, на звуковую инструментовку в XVIII веке обращали внимание и западные писатели, напр., немецкий поэт Броккес, французский Ронсар. В XVIII веке немецкие романтики разрабатывают музыкальную сторону слова уже с большей последовательностью. Для того, чтобы несколько иллюстрировать усилия наших поэтов овладеть музыкальной стороной слова, я хотел бы привести один характерный пример, а именно, — как поэты XVIII века передавали с помощью символики звуков пение соловья. Как передать в звуках свойства соловьиного пения? Это чрезвычайно важная задача. Это — музыка природы, которой с древнейших времен люди наслаждаются. Ломоносов в своем „Кратком руководстве к красноречию" (1748) при-

сонит описание соловьиного пения в прозе. „Коль великаго удивленія сіе достойно! въ толь маленькомъ горлышкѣ пыльной птички толикое напряженіе и сила голоса! Ибо когда вызванъ теплотою вешняго дня взлѣтаетъ на вѣтвь зеленаго древа, внезапно то голосъ безъ отдыху напрягаетъ, то различно перебираетъ, то ударяетъ съ отрывомъ, то крутитъ къ верьху и къ низу, — то вдругъ пріятную пѣсн произноситъ, и между сильнымъ возвышеніемъ урчитъ, зѣльно свиститъ, щелкаетъ, поводитъ, хрипитъ, дробитъ, стонетъ, утомленно, стремительно, густо, тонко, рѣзко, тупо, гладко, кудряво, жалко, порывно“. Это описание понравилось Михаилу Попову. В притче: „Соловей“ он перелагает Ломоносовское описание соловьиного пения в стихах:

„Урчалъ, дробилъ, визжалъ, кудряво, густо, тонко,
Порывно, косно вдругъ, вдругъ томно, нѣжно, звонко,
Свисталъ, хрипѣлъ, щелкалъ, сарипѣлъ, тянулъ, вилялъ,
И радостью такой людей и птицъ плѣнялъ“.

Брался за изображение соловьиного пения несколько раз и Державин: 1) в стихотворении, которое он называет в числе не имеющих звука *р*. Это стихотворение — „Соловей во снѣ“ (1797).

„Я на холмѣ спалъ высокомъ,
Слышалъ гласъ твой, Соловей;
Даже въ самомъ снѣ глубокомъ
Внятенъ былъ душѣ моей:
То звучалъ, то отдавался,
То стеналъ, то усмѣхался
Въ слухѣ издалече онъ, —
И въ объятіяхъ Калисты
Пѣсни, вздохи, клики, свисты
Услаждали сладкій сонъ.“

Здесь, как видите, очень мало того, что непосредственно относится к изображению пения соловья, но поэт, дѣйств

тельно, сдержал свое обещание: на протяжении всего стихотворения звук *р* — ни разу не встречается. Очевидно, он чувствовал, что соловьиное пение лучше можно передать без *р*. В другом стихотворении, написанном немножко раньше, в 1795 году, под названием „Соловей“, Державин пытается уже более подробно описать пение соловья, но опять не столько самое пение, сколько то впечатление, какое оно производит:

„На холмѣ, сквозь зеленой рощи,
При блескѣ свѣтлаго ручья,
Подъ кровомъ тихой майской нощи,
Вдали я слышу соловья
По вѣтрамъ легкимъ, благовоннымъ,
То свистъ его, то звонъ летитъ;
То, шумомъ заглушаемъ волнымъ,
Вздыханьемъ сладостнымъ томитъ.
Пѣвецъ весеннихъ дней пернатый,
Любви, свободы и утѣхъ,
Твой гласъ отрывный, перекаты
Отъ грома къ нѣжности, отъ нѣгъ
Ко плескамъ, трескамъ и перунамъ,
Средь позднихъ, раннихъ красныхъ зорь,
Раздавшись неба по лазурямъ,
Въ безмолвіе приводятъ тварь.
Молчитъ пустыня изумленна
И ловитъ громъ твой жадный слухъ;
На крыліяхъ эха раздробленна
Плѣняетъ пѣснь твоя весь духъ.
Тобой цвѣтущій долъ смѣется,
Дремучій лѣсъ пускаетъ гулъ,
Рѣка бѣгущая чуть льется,
Стоящій холмъ чело нагнулъ,
И, свѣсясь со скалы кремнистой,
Густо-кудрява мрачна ель
На твой яркій, голосистый
И разсыпную, звонку трель
Какъ очарованна, внимаетъ.

Не смѣетъ двинуться луна.
И свѣтъ свой слабо ниспускаетъ:
Восторга мысль моя полна!
Какая громкость, живость, ясность
Въ созвучномъ пѣніи твоемъ,
Стремительность, пріятность, каткость
Между колѣнъ и перемѣнъ!
Ты щелкаешь, крутишь, поводишь,
Журчишь и стонешь въ голосахъ;
Въ забвенье души ты приводишь,
И отзываешься въ сердцахъ.
О, если бы одну природу
Съ тобою взялъ я въ образецъ
Воспѣлъ боговъ, любовь, свободу:
Какой бы славный былъ пѣвецъ!"

Здесь передано впечатление, как все погружается в безмолвие и, зачарованное, слушает пение соловья. Есть и несколько отдельных стихов, которые посвящены характеристике самого пения; перекаты, переходы от грома к нежности, напев твердый, яркий, голосистый, рассыпной, звонкая трель, журчанье и т. д.

Затем — третье стихотворение — „Обитель Добрады" (1898). Добрада — императрица Мария Федоровна вечером слушает пение соловья. Здесь точно также говорится о впечатлении, которое это пение производит, а о самом пении говорится мало.

Заслуживает далее внимания стихотворение Василия Петрова: „Весна". Автор, можно сказать, делает героические усилия для того, чтобы передать все нюансы соловьиного пения. Сначала говорится о жаворонке, а потом о соловье:

„Напрягши жавронокъ гортань,
Веснѣ прекрасной платитъ дань
То радости въ избыткѣ
Взвивается треля, онъ въ тучѣ, какъ по ниткѣ;
То вдругъ остановясь,
Тамъ крылушками машетъ;

Играя и рѣзвясь,
Поетъ и пляшетъ;
И голосъ вдругъ запря, оттуда кувыркомъ,
Внизъ падаетъ, какъ комъ.
Другой пѣвецъ прешибкой,
Душа велика, малый ростъ,
Скача по вѣтви гибкой,
Корючитъ къ верьху хвостъ;
Жарокъ,
Ярокъ,
Удалъ соловей,
Всѣхъ даромъ веселитъ музыкою своей.
Сперьва онъ цвикаетъ, чуть слышанъ, по немногу,
И стонетъ голосу изъ горлышка дорогу;
Какъ грянетъ, полетитъ и ядра вдругъ и дробь;
То тоны всѣ мѣшаетъ,
И рощи оглушаетъ,
То ставитъ каждый стихъ особь;
Творенье малосонно,
Всю часто ночь насквозь кричитъ безугомонно;
Одинъ, въ густой тѣни подъ солнцемъ иль луной,
Поетъ, сразиться радъ лиръ лучшихъ со струной;
Одна, не диволи? и крошечная глотка,
Свирѣль, труба, тимпанъ, трещотка;
То гаркнетъ, то прерветъ;
Визги,
Мызги,
Стуки
Звуки
Издаетъ;
Захлебывается, въ клубъ голосъ собираетъ,
Частитъ его, рядитъ
Затихнетъ будто силъ щадитъ;
Вдругъ длинну пѣсню выстилаетъ
Изъ горлышка, какъ холстъ;
Тутъ звонокъ,
И тонокъ,
Тамъ толстъ;

Томенъ,
Огроменъ,
Жалокъ, жестокъ,
Силенъ,
Умиленъ,
Низокъ, высокъ.

И столь искусныя, не съ вѣтру пѣсни взяты,
Есть въ каждой мысль строкѣ,
Отъ страсти вынѣваетъ,
И душу пронзаетъ,
Кому то тщится онъ быть слышанъ вдалекѣ:
Любовь гласитъ его свистъ, щелканье, раскаты".

Это чрезвычайно интересное по форме стихотворение. Здесь видна попытка, и не совсем безуспешная, уловить музыку соловьиного пения. Вы, вероятно, не могли не обратить внимания на то, что и самый размер меняется соответственно отдельным моментам пения. Так выполнена была чисто художественная задача передачи в словах пения соловья. Задача эта интересовала потом Крылова, Аксакова, Тургенева и др.

Вот что можно сказать по отношению к поэтическому языку классиков. Литературный язык любовно разрабатывается; устанавливается учение о трех стилях, говорится об индивидуализации языка и о сладкозвучии.

Теперь остается обратить внимание на последний вопрос, который касается тоже формы и тоже музыкальной стороны. Музыкальная сторона выражается не только в сладкозвучии, но и в том, что мы называем *стихом*. На разработку теории стихосложения наши писатели потратили очень много сил. Чтобы писать стихи, —учили теоретики XVIII века, —нужно обладать соответствующими способностями. Необходимо, чтобы пишущий стихи знал правила „премудрых муз". Размер стиха должен выбираться не случайно, а находиться в соответствии с содержанием. Приведу несколько мест, иллюстрирующих эти общие положения. Сумароков в „Эпистоле о стихотворстве" пишет:

„Стихи слагать не такъ легко, какъ многимъ мнится,
Незнающій одной и рифмой утомится.
Не должно, чтобъ она въ плѣнъ нашу мысль брала,
Но чтобы нашею невольницей была
Не надобно за ней безъ памяти гоняться;
Она должна сама намъ въ разумѣ встрѣчаться,
И къ стати приходивъ ложиться, гдѣ велятъ,
Невольныя стихи чтеца не веселятъ
А оное не плодъ единыя охоты;
Но прилежанія и тяжкія работы.
Однако тщетно все: когда искусства нѣтъ;
Хотя творецъ трудясь струями потъ прольетъ,
А паче есть ли кто на Геликонъ дерзаетъ,
Противу силъ своихъ, и грамотѣ не знаетъ.
Онъ мнитъ, что онъ слѣпивъ стишокъ, себя вознесъ,
Предивной хитростью до самыхъ до небесъ".

Природный поэт легко владеет стихом. Вот как Де-Лафонтен:

„Быть кажется, что стихъ по волѣ онъ вертѣлъ,
И мнится, что писавъ, ни разу не вспотѣлъ:
Парнасски дѣвушки перомъ его водили,
И въ простотѣ рѣчей искусство погрузили".

Или:

„Нечаянно стихи изъ разума не льются,
И мысли ясныя невѣжамъ не даются,
Коль строки съ рифмами: стихами то зовутъ
Стихи по правиламъ премудрыхъ музъ плывутъ".

Плохо стихотворение, если нет в нем „ни рифмъ порядочныхъ, ни мѣры стопъ пристойной". Державин также полагал, что разнообразие, требуемое для выражения чувств, мыслей и картин, должно быть и в самой структуре стихов, в механизме стихов, в словоударении, или рифме. Рифма называется словоударением. Значит, ей придают как бы более широкое значение. В XVIII веке рифма въ нашем смысле называлась краесогласием. Рифма, как „словоударение" есть что-то большее, т. е. то, что называется у нас ритмом. „Чтобы достигнуть этого разнообразія поэтъ", го-

ворит Державин,—„перемѣняетъ стопосложеніе, мѣры и паденія созвучно дѣйствію, описываемому, медленнымъ или быстрымъ теченіемъ стиха“. Таковы: талант, дар стихов, искусство техники, знание правил „премудрых муз“ и уменье выбирать размер стиха соответственно содержанию. Тредьяковский и Ломоносов дали нам целую теорию тонического стихосложения. Теорию стихосложения нельзя было просто заимствовать, потому что стихосложение должно находиться в соответствии со свойствами самого языка. Иное дело стихосложение греческое и римское, где есть долгие и краткие слоги, иное дело стихосложение французского языка и немецкого. Нашим писателям приходилось преодолевать очень сложную задачу. Конечно, дело, всетаки, началось с подражания. Известно, что стихами начали писать еще в XVI веке. Я не говорю, конечно, о народном стихе, а именно об искусственном, книжном стихе. Сначала показалось, что можно просто перенести к нам стихосложение греческое или латинское, в особенности греческое. Наши писатели XVI—XVII в. делают попытку привить нам метрическое стихосложение. Приведу для характеристики этого стихосложения несколько стихов из Мелетия Смитритского:

„Сарматски новорастныя Мусы стопу перву,
Тщащуся Парнассъ во обитель вѣчну заяти,
Хрісте Царю прими; и благоволивъ, тебе съ отцемъ
И духомъ святымъ пѣти, уже Россійскій
Родъ нашъ, чистыми мѣры Словенски имиы“.

Не чувствуется здесь стиха, хотя автору казалось, что он написал стихотворение; он думал, что звукам русского языка можно придать долготу и краткость, т. е. те свойства, которые известны в греческом и латинском языке, сделать одни звуки долгими, другие краткими, а третьи двоевременными. Так как в русском языке нет ни долгих ни кратких звуков в том смысле, как у греков и римлян, то, конечно, и метрическое стихосложение не могло у нас привиться. Вторая попытка усвоить русскому языку силла-

бическое стихосложение, основанное на числе слогов, при обязательной женской рифме,—держалось довольно долго, въ течение XVII и отчасти XVIII века. С ним мы встретимся и у Кантемира и у Тредьяковского. Но силлабическое стихосложение точно также непригодно для русского языка. Поэтому чрезвычайно важным событием было введение у нас взамен неудачного метрического и силлабического—*тонического* стихосложения. Если мы сделаем некоторое усилие и перенесемся мысленно в те времена, когда мучились надъ решением вопроса о стихосложении, то почувствуем значение того переворота, который был произведен введением тонического стихосложения; эта величайшая заслуга принадлежит прежде всего В. К. Тредьяковскому. Тредьяковский сначала сам пользуется силлабическим размером и даже свою оду 1734 г. („На сдачу г. Гданска") пишет силлабическим стихом. Вот его начало:

„Кое трезвое мнѣ пiянство
Слово даетъ къ славной причинѣ?"

Но у него зарождается мысль о реформе нашего стихосложения еще прежде, чем он воплотил эту идею в своей стихотворной практике. В предисловии к роману: „Ѣзда на островъ любви" есть какие-то загадочные выпады против преподавателей Заиконоспасской школы, которые ничего в стихосложении не понимают. Как бы то ни было, в 1735 г. вышла в печати та замечательная работа Тредьяковского, которая положила начало теории нашего стихосложения. Это его „Новый и краткiй способъ къ сложенiю россiйскихъ стиховъ съ опредѣленiями до сего надлежащихъ званiй" (т. е. названий, терминов). Это рассуждение затем было обработано и напечатано во второй редакции в 1752 г. Основной принцип „Нового и краткого способа сложения российских стихов" сводится к следующему: „Способъ сложенiя стиховъ весьма есть различенъ по развитiю языковъ, если матерiя можетъ быть общая у поэтовъ, какимъ бы языкомъ они не писали, то способъ сложенiя долженъ быть неодинаковъ, а различенъ по развитiю язы-

ков". Тредьяковский осуждает автора „Славянской грамматики" т. е. Смотрицкого за то, что он взял стихосложение, которого не терпят свойства нашего языка, т. е. метрическое стихосложение. Точно также он не одобряет и силлабического стихосложения, французского, потому что здесь нет настоящих элементов стиха кроме рифмы и пресечения, нет настоящей музыки; вместо силлабического, французского, и, тем более, метрического стихосложения он предлагает новый способ, свойственный языку нашему, т. е. тоническое стихосложение. Тредьяковский указал, откуда он почерпнул мысль о том, что нашему языку сродни именно тоническое стихосложение, стихосложение, основанное на акценте, на силе ударения. „Всю я силу взялъ сего новаго стихотворенія изъ самыхъ внутренностей свойства, нашему стиху приличнаго; и буде желается знать, по мнѣ надлежитъ объявить, то поэзія нашего простого народа къ сему меня довела. Даромъ, что слогъ ея весьма не красный, отъ неискусства слагающихъ; но сладчайшее, пріятнѣйшее и правильнѣйшее разнообразныхъ ея стопъ нежели иногда греческихъ и латинскихъ, паденіе подало мнѣ непогрѣшительное руководство къ введенію въ новый мой экзаметръ и пентаметръ... двосложныхъ тоническихъ стопъ". Терминология („звания") взята из французской версификации, „но самое дѣло у самой нашей природной, наидревнѣйшей оной простыхъ людей поэзіи". В статье „Мнѣніе о началѣ поэзіи и стиховъ вообще" (1752) Тредьяковский высказывает ту мысль, что древнейшая наша поэзия была жреческой, древнейшие стихотворцы были жрецы („поганскіи жерцы"). Судить об этой древнейшей поэзии можно „по мужицкимъ пѣснямъ" нашего времени. „Вѣроятно ко всему", — говорит он, — „что древнѣйшіи Стихи наши, бывшіи въ употребленіи у Жрецовъ нашихъ состояли Стопами, были безъ Рифмъ, и имѣли Тоническое количество слоговъ, да и одно сложныя слова почиталисъ по вольности ономи. Стопы по большой части въ нихъ или Хорей, или Хорей съ Дактилемъ, или одинъ Дактиль; также Іамбъ или Іамбъ съ Анапестомъ, или одинъ же Анапестъ, а по вольности за Хорея и Іамба полагается Стопа Пир-

рахій. Прошу читателя не зазрить меня и извинить, что сообщаю здѣсь нѣсколько отрывченковъ отъ нашихъ подлыхъ, но коренныхъ Стіховъ: дѣлаю я сіе токмо въ показаніе примѣра". Из приведенных им примеров видно, что он видит хорей, дактиль и ямб,—словом правильный размер—в народных стихах. Например:

„Отста вала лебедь бѣла я
Какъ отъ стада лебе дино го“.—Это хорей.

„У ко | лодезя у сту денова
Доброй | молодецъ самъ ко ня поилъ — Хорей с
Красна | дѣвица воду черпа ла“. Дактилем.

„Ярка не | ярка, ба ранъ не ба ранъ
Стара о | вечка не ярина чка“. — Дактиль.

„Дале | че онъ дале | че во чистомъ полѣ
Не трав | ка не мурав | ка за мата ласа“. — Ямб.

„Не шуми мати | зеле ная дубро ва
Не мѣшай | цвѣти | лазо реву цвѣ ту!“ — Ямб с Анапестом.

„Ой ты по люшко по | люшко чи сто
Ничево мнѣ ты по | ле не ро дило
Охъ ты ро | дило толь | ко Роки товъ кустъ.“ — Анапест

Вот какое любопытнейшее наблюдение сделал Тредьяковский. Вопрос о народном стихосложении до сих пор вполне не освещен въ науке; однако наиболее авторитетные исследователи в этой области,—каким является, например, Ф. Е. Корш, стоят на той же точке зрения, т. е., что народное стихосложение имеет свои стопы (ямбы, дактили, хореи и т. д.). Акад. Корш дополнил эту точку зрения существенным замечанием, что определять размер народного стихотворения можно в связи с напевом, в связи с музыкой народного стиха. Народная песня поется, и слоги въ ней или растягиваются, или, наоборот, стя-

гиваются. Таким образом, если принять во внимание самый напев, то образуется правильное чередование стоп. Тредьяковский, таким образом, пришел к выводу о необходимости тонического стихосложения на основании изучения народной поэзии, и это уже само по себе является огромным научным открытием. „Новый и краткій способъ сложенія россійскихъ стиховъ" Тредьяковского, вышедший в 1735 г. и переработанный в 1752 г., дает довольно полную теорию стихосложения на основах тонического построения стиха.

Слог, имеющий на себе силу, говорит Тредьяковский, или ударение, — сказали бы мы, или акцент, как иногда он сам выражается, — является долгим, а без ударения — кратким. Эта долгота и краткость имеют у нас не то значение, что у греков и римлян. „Долгота и краткость слоговъ въ новомъ семъ Россійскомъ стихосложеніи не такая, разумѣется, какова у грековъ и у латинъ въ сложеніи стиховъ употребляется, но токмо тоническая, т. е. въ единомъ удареніи голоса состоящая, такъ что сколь греческое и латинское количество слоговъ съ великимъ трудомъ познавается, сколь сіе наше всякому изъ великороссіянъ легко способно, безъ всякія трудности, и наконецъ отъ единаго только общаго употребленія знать можно". Слова односложные в редакции 1735 г. трактовались, как долгие: „не могутъ быть, какъ токмо долгіе", говорится там. В редакции же 1752 г. они признаны обоюдными, общими, т. е. в одном случае долгими, в другом короткими. Количеством ударений и их расположением определяются стопы, которых четыре — две двухсложных и две трехсложных: хорей, ямб, дактиль и анапест. Причем, наиболее употребительными, по мнению Тредьяковского, являются стопы двухсложные. Первоначально он склонен был отдавать предпочтение хорею перед ямбом. В редакции 1735 г. было сказано: „Однако тотъ стихъ всѣми числами совершенъ, и лучше, который состоитъ токмо изъ Хореевъ, или изъ большой части оныхъ; а тотъ весьма худъ, которой весь Іамбы составляютъ, или большая часть оныхъ". На этой точке зрения, к счастью, он не удер-

жался и стал признавать значение и ямбического стиха на ряду с хореическим. К этим двум стопам—хореической и ямбической Тредьяковский присоединяет еще „Пiрріхій". Это стопа двухсложная, состоящая из двух неударяемых, кратких слогов, „безъ чего ни единаго нашего Стіха составить не можно". Считая более употребительными стопы двухсложные, Тредьяковский не отвергает, конечно, и стоп трехсложных—дактилической и анапестической. „Не токмо не противны нашимъ Стіхамъ Стопы Дактило и Анапестъ, по примѣру греческаго Стіхосложенія, но еще и пріятными кажутся знающимъ силу Особамъ.—Нашъ языкъ, не какъ нѣкоторыи изъ Европейскихъ, для удареній своихъ на разныхъ слогахъ въ словахъ, то малую къ тому имѣетъ способность, количую и Греческій съ Латинскимъ". Так как ударение у нас переходное, может быть на разных слогах, то и мы можем пользоваться не только двухсложными стопами, но и трехсложными. В зависимости от числа стоп различаются стихи, состоящие изъ шести стоп, все равно двухсложных или трехсложных (гекзаметр), изъ пяти стоп (пентаметр), из трех—(триметр), двух — (диметр), одной - монометр. О каждом из этих размеров говорится уже специально.

Я остановлю ваше внимание на отдельных замечаниях, которые касаются построения стоп. Тредьяковский следил за некоторыми деталями в структуре стиха: детали эти имеют свое значение, потому что ими определяется вся архитектоника стихотворения. Вот какого рода частные замечания относительно построения стихов делает Тредьяковский: „Дактило-хореическій гексаметръ у Латінъ и Грековъ въ пятое мѣсто пріемлетъ иногда Стопу Спондея, который состоитъ изъ двухъ долгихъ слоговъ, когда или *Важность* какая вещи, или *Великость* или *Презѣльная Печаль*, и *Сокрушеніе* или что весьма *Сильное* и *Крайнее* объявляется." По мнению Тредьяковского можно и в русском языке в том же диктило-хореическом гексаметре на пятом месте употреблять двухсложную стопу подобно спондею; но так как у нас не может быть двух долгих рядом, то, в подобных обстоятельствах присоединяется хорей или пиррихий. Например:

Сталь, и о | чами по | льи || фрі | гейскій | осмо | трѣль вкругъ."

Это—во-перых. Во-вторых: „Превеликая красота какъ въ Дактило-хореіческомъ, такъ и въ Анапестоіамбическомъ Гексаметрѣ, когда не каждое слово каждую составляетъ Стопу, но частію своею преходитъ въ слѣдующую. Чрезъ сіе пріятнымъ образомъ сохраняются между собою Стопы, и Мѣры *Ударяются по силамъ* (Скавсія). Сіе самое должно по большой части наблюдать и въ Хореіческомъ и въ Іамбическомъ Гексаметрѣ; а словомъ, и во всѣхъ прочихъ Хореіческихъ и Іамбическихъ." Если не каждое слово составляет стопу, а слово переходит в известной своей части в другие стопы, тогда стопы лучше связываются между собою и делятся по силам, по ударениям. Такого рода замечание совершенно справедливо. Всякий может проверить это сам путем анализа стихотворений, где встречаются такого рода стихи, что каждое слово составляет отдельную стопу. Действительно, большая красота и музыкальность получается в том случае, если стопы между собою связываются.

В третьих, Тредьяковский рассуждает о цезуре и о рифме. Цезура, именуемая пресечением, составляет неотъемлемую принадлежность всякого стиха, если в нем больше четырех стоп, т. е. пентаметра и гекзаметра. Относительно цезуры тоже существуют особые правила. Я опять таки обращу ваше внимание только на некоторые. Вот одно из таких правил,—если стих мужеский, т. е. кончается рифмой мужеской, имеет ударение на последнем слоге, то и в цезуре должно быть сохранено мужеское окончание. Если это гекзаметр, то, стало быть, первую половину составляют три стопы, и третья стопа должна оканчиваться точно также мужеским окончанием. По этому случаю он говорит: „Наблюдать опасно должно, чтобъ въ мужескомъ Стіхѣ Хореіческомъ не начинать никогда втораго Полстишія односложнымъ словомъ," потому что односложное слово может быть присоединено в силу разума (по своему значению) к предыдущему, придется прибавить еще один слог и тогда будет уже не мужеское окончание, а женское, чем нару-

шается природа стиха. Исключение составляют: 1) „всѣ односложныи предлоги; 2) частицы и, не, ни; 3) кто, что, тотъ, та, то, сей, кой, такъ, какъ, коль, толь; 4) но, а; 5) да, чтобъ, и подобные, не оканчивающіе разумъ," т. е. смысл, а начинающие наоборот. Поэтому никто их не присоединит к предыдущему полстишию, и, стало быть, они не произведут того нарушения стиха, которого он опасается. Значит, надо избегать в цезуре или в начале следующего полстишия односложных слов. Во-вторых, „всемѣрно должно блюстись, чтобъ въ Іамбическомъ Гексаметрѣ перваго полстишія не оканчивать Пирріхіемъ (двухсложный, без ударения), но всегда Іамбомъ." Стало быть, если первое полстишие будет заканчиваться пиррихием, а стопы будут в общем ямбические, имеющие ударение на конце, т. е. мужеские стопы, то этим самым опять будет нарушаться характер стиха. „Природа Стіха не терпитъ сего порока. Надобно знать, что Акаталектичество, то есть полная мѣра Стіха, въ Іамбическомъ есть всегда мужескій Стіхъ".

Много внимания уделяет Тредьяковский рифме и тут он высказывает своеобразное суждение. Рифмы он различает, как и мы теперь, мужские, женские, обоюдные, т. е. те, которые мы называли дактилическими, имеющими ударение на третьем от конца слоге; затем по признаку расположения они являются или непрерывными — женскими, или мужскими, или смешанными, когда мужская и две женские, или женская и две мужских. Смешанные рифмы чередуются. Возникает вопрос о сочетании стихов, о сочетании рифм, то, что французы называют марьяжем (mariage des vers). Этот марьяж очень занимает Тредьяковского; здесь он разошелся с французами. В редакции 1735 г. он весьма скептически отнесся к вольному сочетанию стихов: „Сіе сочетаніе стиховъ, что не можетъ быть введено въ наше стихосложеніе, то, первое для сего: гекзаметръ нашъ не можетъ быть ни больше, ни меньше 13 слоговъ." Это мнение, конечно, явилось под влиянием силлабического стихосложения. Если бы чередовать женскую и мужскую и наоборот, то выходило бы в одном случае 13, а в другом — 14 и нарушалось сакраментальное число 13, которое он считал необходимым —

под влиянием силлабического стихосложения. Точно также под влиянием силлабического стихосложения он полагал, что предпочтение нужно отдать женской рифме, а мужскую допускать лишь в маловажных или шуточных стихах—комических или сатирических. Вот по этой причине ему и кажется, что соединять искуственно мужскую и женскую рифмы совершенно невозможно, и он так образно мотивирует эту невозможность: „Ежелибы сочетовать намъ стихи; то бы женской стихъ у насъ подалъ Риѳмою на предкончаемомъ необходимо слогѣ, а мужеской непремѣнно бы на кончаемомъ. Такое сочетаніе стиховъ такъ бы у насъ мерское и гнусное было, какъ бы оное, когда бы кто наипоклоняемую, наинѣжную, и самымъ цвѣтомъ младости своея сіяющую Эвропскую Красавицу выдалъ за дряхлаго, чернаго, и девяносто лѣтъ имѣющаго Арапа". Вообще Тредьяковскому кажется, что рифма особого значения не имеет: „Впрочемъ, Риѳма есть не существеная Стіхамъ, но токмо постороннее украшеніе, употребляемое для услажденія слуха. Выдумана она въ варварскія времена, и введена въ Стіхи. Ни древніи Грѣки, ни Римляне отнюдь ея въ своихъ Стіхахъ не употребляли". Французы употребляют ее потому, что у них, в сущности, стихосложения и правильного чередования стоп нет. Поэтому они так и держатся за свои рифмы, а нам лучше последовать в этом случае грекам и римлянам—Софоклу, Еврипиду, и Теренцию, чем Корнелю, Расину и Мольеру. Вообще говоря, рифма несущественна и лучше без нее обойтись. В некоторых жанрах безусловно следует от нее воздержаться. Например, героическая поэма по самому своему складу представляет величавое непрерывное течение поэтического стиха. Тредьяковский сравнивает его с течением Волги, которая начинается с маленького ручейка, принимает в себя притоки и, в конце концов, превращается в огромный, также величаво несущийся поток, который впадает в море. То же самое и поэма. Она величаво и плавно несется, а если будут здесь употреблять рифму, величавости и плавности не будет и образуются пороги Днепровские там, где должны быть величаво несущиеся волны. Таким образом, рифма была бы излишним

тормозом. В „Предъизъяснении к проической пииме" (1766 г.) он говорит: „Точно также и въ драмѣ мѣшала бы рифма уже тѣмъ, что въ погонѣ за рифмой приходилось бы, можетъ быть, жертвовать существеннымъ". „Сiе достовѣрно", говорит он,—„усильствiе къ непрестанной рифмѣ умаляетъ беспредѣльно жаръ и рвенiе Пiимы Драматическiя". Это одно, и потом,—что такое драма?—Драма есть разговор. „Природно ли есть (натурально ли, естественно-ли) то собесѣдованiе, кое непрестанно оканчивается женскою Риѳмою, какъ на горе—море, а мужескою, какъ на увы вдовы, сочетаваясь непремѣнно?" Кто же так говорит? Это противоречит натуре, это—неестественно. „Драматическому стихотворенiю надлежитъ быть всеконечно сходственнымъ съ естествомъ." Даже в оде рифма не совсем желательна. „Не даромъ," говорит он,—„одописцы стараются чередовать эти рифмы и такимъ образомъ какъ бы ихъ скрываютъ: а. б. а. б". Таким образом, не одна за другой идут рифмы, а смешанные, и это как бы скрадывает самые рифмы. Значит, она не так уже нужна, раз приходится прибегать к таким уловкам. Погоня за рифмой— есть как бы детство, шумиха, пустая погремушка в руках ребенка. Ею забавляются люди, которые не дорожат более существенным. По мнению Тредьяковского, всегда над рифмой должен господствовать разум: „Употребленiе Риѳмы вообще долженствуетъ быть такое, чтобъ всегда былъ предпочитаемъ ей Разумъ: то есть, чтобъ всегда при составѣ Стiха больше стараться о чистомъ въ немъ Смыслѣ, нежели о богатой Рiѳмѣ, буде не возможно быть симъ обоимъ совокупно, такъ чтобъ для богатства Рiѳмы, твердаго Смысла нигдѣ и никогда не принебрегать." Некоторые, чего доброго, могут заподозрить, что В. К. Тредьяковский так решительно ополчился против рифмы потому, что она ему самому трудно дается. Он спешит отпарировать возражение такого рода: „Изгоняю впрочемъ риѳму изъ драмы не для того, что я къ нимъ, возразитъ либо кто, мало самъ способенъ". Напротив, „безъ вертопрашнаго тщеславiя" может он сказать, что умеет приискивать рифмы, „не грызя ногтей и безъ пораженiя ладонiю чела". Чаще находится у него богатая

рифма, чем полузвонкая. Но отрешает он рифмы именно потому, что видит в них что-то детское, какие-то пустячки. Если же упореблять рифму, то, конечно, не жертвовать для нее смыслом.

Одно из замечаний Тредьяковского, касающееся рифмы, выходит, собственно, из пределов рифмы, и говорит о том, что мы назвали бы теперь ритмом. Понятия: рифма и ритм могли смешиваться в употреблении. Тредьяковский предостерегает от этого смешения и разъясняет, что следует понимать под ритмом. Он называет ритм падением, „каденцией" и говорит следующее: Въ Польскомъ Стіхотвореніи прежде сего и у насъ бывшемъ въ употребленіи (значит, в силлабическом стихосложении) Рiѳма называется Паденіем (Каденція), но весьма не право. Паденіе есть гладкость Стіха, по всему стіху от начала до конца разпростираяся. Сіе происходить во-первыхъ отъ соединенія Стопъ отъ благополучнаго прибора гласныхъ и согласныхъ Литеръ между собою ни сражающихся, ни непроизводящихъ и дельнаго зѣванія, и также отъ способности сочиненія". Значит, это—словесная инструментовка, о которой мы говорили выше: она создает каденцию (ритм). Тут разумеется и метр, как одна из основ ритма, и нечто более широкое, заключающееся в общем построении стиха.

Предусмотрел Тредьяковский и еще одно явление, с которым постоянно встречается поэт, которое французы называют словом „enjambement", охватыванием стиха, „когда недоконченный разумъ" одного стиха переносится в другой, т.-е., когда стих не заканчивает предложения, а предложение переносится в следующий стих. В польском силлабическом стихотворении, рассуждает Тредьяковский, это—порок и недоверіе. „Есть порокъ въ старыхъ у насъ Польскихъ Стіхахъ, или лучше Прозаическихъ" строчкахъ, который впрочемъ красотою въ Греческихъ и Латінскихъ, именно якъ, когда переносится недоконченный разумъ въ первомъ Стихѣ въ начало послѣдующаго. Въ сихъ онъ для того красотою, что Стіхи ихъ между собою, отъ неравности Стопъ, неравны, и притомъ Ріѳмъ не имеютъ". Если мы в силлабическом стихе перенесем предложение, то что же получится?—

Приходится читать, соединяя стихи, а тогда и стиха никакого нет. Риѳма отчеканивала, отделяя один стих от другого, а если мы соединим, то ничего от стиха и не останется. В греческом и латинском стихе, где рифмы нет, а есть размер, указанное явление служит даже красотою. „Въ нашемъ рифмованномъ Гексаметрѣ отнюдь не подлежитъ употреблять сей *Переносъ* изъ перваго Стіха въ начало слѣдующаго". С таким переносом можно мириться, если перенесенная часть доходит до цезуры или до конца следующего стиха. Вот такого рода соединение стихов рекомендует Тредьяковский.

Есть у Тредьяковского и рассуждение о *строфах*, о *разных жанрах* или поэмах, стихами сочиняемых, причем дается и некоторая классификация, для нас несколько необычная, напр.: „генеѳліаческая" поэма — приветствие со днем рождения, „эпиталамическая" — поздравление с законным браком, „сотерическая" — с выздоровлением и т. д. Важно отметить, что уже Тредьяковский знал и ценил форму *сонета*. В конце концов, Тредьяковский не забыл о праве поэтов на некоторую вольность. Стихи слагать — дело нелегкое, а потому иной раз поэту приходится и отступать от общего словоупотребления. Тредьяковский знает эти трудности стихосложения и потому разрешает стихотворцам поступать „свободнѣе, смѣлѣе въ избраніи слоговъ" и употреблять „иногда въ Стіхѣ, для мѣры, такія слова, коихъ въ Прозѣ отнюдь стерпѣть не можно". Однако нельзя злоупотреблять свободой. „Имѣютъ они сіе право подтверждено множествомъ вѣковъ: однако должно и имъ быть въ семъ умѣреннымъ. Многіе умы въ своемъ Стіхосложеніи такіе имѣютъ Вольности: ихъ видѣть можно охотникамъ въ Стіхахъ на свѣтъ изданныхъ. Вольности вообще такой быть надлежитъ, чтобъ слово, употребленное по Вольности, весьма распознать было можно, что оно прямое наше, и еще такъ, чтобъ оно нѣсколько и въ употребленіи находилось, а не нелѣпое какое, странное и дикое". Нельзя выдумать такое слово, что оно никому неизвестно, нелепое, странное, дикое, говорит Тредьяковский. Вот все наиболее существенное, что мы находим в „Новом и кратком спо-

себе сложения российских стихов“ и затем в некоторых других его произведениях, между прочим, в его „Предъизъяснении к ироической пииме“.

Вторая редакция „Способа“ кое-чем отличается от первой, но отличия эти не существенны,—все основное и во второй редакции повторяется; иначе, правда, средактировано, другими словами, в других выражениях, и расположено в другом порядке, но сущность—та же. Тредьяковский усиленно подчеркивает это обстоятельство. На первый взгляд даже как будто непонятно, зачем ему так убеждать всех, что он здесь не изменяет себе. Вот как он пишет во второй редакции: „Правда, весь сей способъ составленъ какъ не тѣми словами (выключая Техническія званія) кои были в первомъ, такъ и не такимъ порядкомъ: но грунть и основаніе есть все тожъ, и за тѣмъ и онъ самъ весь тотже, да только повторяю, дополненный и исправленный. Мню, что позволено всякому свое пересматривать, дополнять, исправлять и в совершеннѣйшемъ видѣ выдавать Обществу“. Эти строки оправдательные и отчасти они проникнуты некоторым раздражением. Здесь сводятся счеты с молодым и очень опасным для него соперником *Ломоносовым*. В 1735 г., когда появился в печати „Новый и краткій способъ сложенія Россійскихъ стиховъ“ Тредьяковского, Ломоносов был еще студентом, а Тредьяковский его профессором. Осенью в 1736 г., отправляясь за границу, Ломоносов захватил с собою брошюру Тредьяковского „Новый и краткій способъ сложенія Россійских стиховъ“ и внимательно читал ее. У нас сохранился экземпляр рассуждения Тредьяковского, которым пользовался Ломоносов. (Как вы помните, сохранился у нас также и экземпляр „Риторики“ Ломоносова, которым пользовался Тредьяковскій, с его заметками; и эти отношения двух писателей чрезвычайно интересны). В 1739 г. из Фрейбурга Ломоносов посылает в российское собрание академии наук свою оду „На взятіе Хотина“ и, главное, „Письмо о правилахъ россійскаго стихотворства“. Это письмо Ломоносова впервые появилось в печати только в посмертном издании его сочинений в 1778 г., т.-е. не только позднее

чем первая редакция „Нового и краткого способа“ Тредьяковского, но и вторая, которая появилась в 1752 г., Тем не менее, в молодом ученом чувствуется чрезвычайный задор по отношению к своему учителю Тредьяковскому и стремление закрепить за собою приоритет. Это чрезвычайно любопытный пассаж из истории научных отношений.

Имя Тредьяковского ни разу не упоминается в „Письме о правилах российского стихотворства“ и Ломоносов выдает свои рассуждения как бы за совершенно самостоятельные. Он выражается так: „Умысливъ я наши правильные стихи изъ нѣкоторыхъ опредѣленныхъ стопъ составлять, онъ предлагаетъ россiйскому собранiю разсмотрѣть, праведны ли оныя мнѣнiя, что я о нашемъ стихосложенiи имѣю и по которымъ до нынѣ, стихи сочиняя, поступаю“. Ломоносов ссылается здесь на свои стихи. „Писмо о правилахъ россiйскаго стихотворства“ было послано в 1739 г. До этого года известно только одно его стихотворение 1738 г. перевод оды Фенелона, да еще школьные стишки: „Услышали мухи Медовыя духи“ и т. д. Стало быть, до 1735 г., т. е. до выхода сочинения Тредьяковского едва ли Ломоносов так прочно укрепился в идее тонического стихосложения. Во всяком случае, нельзя считать особенно справедливым стремление Ломоносова умалить заслугу Тредьяковского. Впоследствии, значительно позднее, в письме к графу Воронцову Ломоносов утверждает: „Будучи еще въ Германiи послалъ въ Россiю правила стихотворенiя, по которымъ и нынѣ всѣ россiйскiе стихотворцы поступаютъ съ добрымъ успѣхомъ, и россiйская поэзiя пришла въ доброе состоянiе“. Как бы то ни было, все-таки „Писмо о правилахъ россiйскаго стихотворства“ Ломоносова представляет самостоятельный интерес. Находясь в теснейшей связи с рассуждением Тредьяковского (1735 г.), оно содержит в себе возражения Тредьяковскому, хотя имени Тредьяковского, повторяю, там нет и возражения облечены в такую форму, как будто он просто опровергает возможные ошибочные мнения. Сущность содержания этого краткого догматически составленного „Письма о правилах российского стихотворства“ та же самая, что и в рассуждении

Тредьяковского. Первое общее положение Ломоносова гласит: „Россійскіе стихи надлежитъ сочинять по природному нашего языка свойству". Стало быть, то же положение, что и у Тредьяковского. Ломоносов точно также осуждает метрическое стихосложение Смотрицкого и силлабическое стихосложение. Точно также он невысокого мнения о французском стихосложении и полагает, что стихосложение должно быть основано на ударении, на чередовании долгих и коротких слогов. По отношению к односложным словам, Ломоносов возражает Тредьяковскому, и это возражение было принято Тредьяковским к сведению, а именно, относительно односложных слов Ломоносов утверждает: „По моему мнѣнію, наши единосложныя слова — иныя всегда долги, какъ: Богъ, Храмъ, Святъ; иныя кратки, напримѣръ союзы: же, да, и; а иныя иногда кратки, иногда долги, напримѣръ: На морѣ, по году, на вóлю, по горѣ". Точно также и в учении о стопах двусложных и трехсложных рассуждения Ломоносова совпадают с тем, что мы находили у Тредьяковского, но с некоторыми отличиями. Тредьяковский колебался относительно того, каким стопам отдавать предпочтение, и это колебание разрешил Ломоносов в 1739 г. Вот рассуждение Ломоносова по вопросу о двусложных стопах, — рассуждение, которое не осталось без влияния на Тредьяковского: „Хорея вмѣсто Ямба и Ямба вмѣсто Хорея, въ вольныхъ стихахъ употребляю я очень рѣдко, да и то ради необходимыя нужды или великія скорости: понеже они совсѣмъ другъ другу противны". Замену одной стопы другою он очень редко делает и, вообще говоря, считает, что они друг другу противоположны. „За наилучшіе, великолѣпнѣйшіе, и къ сочиненію легчайшіе, во всѣхъ случаяхъ скорость и тихость дѣйствія и состоянія всякаго пристрастія изобразить наиспособнѣйшіе, оные стихи почитаю, которые изъ Анапестовъ и Хореевъ состоятъ". „Чистыя Ямбическіе стихи хотя и трудновато сочинять, однако, подымаяся тихо въ верьхъ, матеріи благородство, великолѣпіе и высоту умножаютъ. Оныхъ нигдѣ не можно лучше употреблять, какъ въ торжественныхъ одахъ, что я въ моей нынѣшней и учинилъ. Очень также способны и

падающіе, или изъ Хореевъ и Дактилевъ составленные, стихи къ изображенію крѣпкихъ и слабыхъ аффектовъ, скорыхъ и тихихъ дѣйствій, быть видятся. Примѣръ скораго и ярого дѣйствія: *Бревна катайте на верьхъ, каменья и горы валите, лѣсъ бросайте, живучей выжавъ духъ, задавите*".

Вы видите, устанавливается соответствие между размером стиха и свойством материи, т. е., о чем я говорил, приводя рассуждения Сумарокова и Державина. Значит, ямбы хорошо возвышают материю, приводят к великолепию и высоте. Хорей, дактиль — нисходящие, падающие стопы пригодны для изображения слабых аффектов, скрытых и тихих действий. — „Протчіе роды стиховъ", замечает он, — „разсуждая состояніе и важность матеріи, также очень пристойно употреблять можно, о чемъ подробну упоминать для краткости времени оставляю". Это относительно стоп. По отношению к рифмам, где встречал так много трудностей Тредьяковский, Ломоносов разошелся с ним. Тредьяковский предпочитал женские рифмы мужским и был против сочетания стихов, против смешанной рифмы и вообще полагал, что нужно избегать рифмы в героических поэмах, драмах или даже в одах. Ломоносову же это представляется иначе. „Хотя до сего времени только однѣ женскія риѳмы въ Россійскихъ стихахъ употребляемы были, а мужескія и отъ третьяго слога начинающіяся, заказаны; однако сей заказъ толь праведенъ, и нашей версификаціи такъ свойственъ и природенъ, какъ ежелибы кто обѣими ногами здоровому человѣку всегда на одной скакать велѣлъ. Оное правило начало свое имѣетъ, какъ видно, въ Польшѣ, оттуду пришедъ въ Москву, нарочито вкоренилось. Неосновательному оному обыкновенію такъ мало можно послѣдовать, какъ самимъ Польскимъ риѳмамъ, которыя не могутъ иными быть, какъ только женскими: понеже всѣ Польскія слова, выключая нѣкоторыя односложныя, силу на предкончаемомъ слогѣ имѣютъ. Въ нашемъ языкѣ толь же довольно на послѣднемъ и третіемъ, коль надъ предкончаемомъ слогѣ силу имѣющихъ словъ находится: то для чего намъ оное богатство пренебрегать, безъ всякія причины самовольную нищету терпѣть, и только однѣми

женскими побрякивать, а мужескихъ бодрость и силу, тригласныхъ устремленіе и высоту оставлять? Причины тому никакой не вижу, для чего бы мужескія рифмы толь смѣшны и подлы были, чтобъ ихъ только въ Комическомъ и Сатирическомъ стихѣ, да и то еще рѣдко, употреблять можно было? И чѣмъ бы святѣе сіи женскія рифмы: *красовулякъ, ходулякъ*, слѣдующихъ мужескихъ: *востокъ, высокъ* были? По моему мнѣнію, подлость рифмовъ не въ томъ состоитъ, что они больше или меньше слоговъ имѣютъ, но что оныхъ слова подлое или простое что значатъ".

Точно также и относительно сочетания стихов, у Ломоносова мнение не такое как у Тредьяковского, а сходственное с тем, как „сочетовають" стих в немецком стихосложении. Вообще, немецкое стихосложение оказало известное влияние на понятия Ломоносова.

По его мнению, вполне пристойно чередование рифмы мужеской, женской и троегласной, — этим достигается „услаждающая всегда человѣческія чувства перемѣна". Здесь — намек на Тредьяковского. „Подлинно, что всякому, кто одни женскія рифмы употребляетъ, сочетаніе и перемѣна стиховъ странным кажутся; однако ежелибы онъ къ сему только примѣнился, то скоро бы увидѣлъ, что оное толь же пріятно и красно, коль въ другихъ Европейскихъ языкахъ. Никогда бы мужеская рифма передъ женскою не показалася, какъ дряхлой, черной и девяносто лѣтъ старой арапъ передъ наипоклоняемою, наинѣжною и самымъ цвѣтомъ младости сіяющею Европейскою красавицею". В заключение Ломоносов приводит примеры из своих стихов. Это имело важное значение в смысле убедительности. Свое „Письмо о правилахъ россійскаго стихосложенія" Ломоносов направил почтительнейше в российское собрание, не лично кому-нибудь, а именно в собрание. Тредьяковский вообразил, что послание относится к нему одному и даже заявил об этом в печати. Ломоносов счел нужным по этому поводу возразить, что „сіе письмо" не к нему одному, Тредьяковскому, а „ко всему собранію отъ него было писано". Тредьяковский, казалось, должен был радоваться, что молодой ученый написал рассуждение по одному с

ним вопросу, но он чувствовал, очевидно, неприязнь, которая так сквозила в возражениях Ломоносова. Тредьяковский обиделся на Ломоносова и написал ответ, но ответ академия не отправила по адресу, мотивируя это тем, что он навеян „учеными ссорами“. Как бы то ни было, „Письмо“ Ломоносова несомненно оставило свои следы на второй редакции „Краткого способа сложения стихов“ Тредьяковского. Тредьяковский многое изменил. Ломоносов понимал вопрос более тонко и более глубоко, а своими поэтическими произведениями сумел доказать превосходство тонического стихосложения перед силлабическим, чего не мог сделать бесталантный автор „Телемахиды“.

Итак, тоническое стихосложение трудами Тредьяковского и Ломоносова укрепляется. Тредьяковскому принадлежит здесь неоспоримый приоритет. Это было огромнейшим событием в истории русского поэтического творчества. Вся дальнейшая работа по ритмике, метрике, все работы нашего времени в этой области становятся возможными только после того, как были заложены основы тонического стихосложения Тредьяковским и Ломоносовым.

Интересующимся вопросом о стихосложении я назову книгу, которая представляет сводку того, что сделано до сих пор по вопросу о поэтике. Это книга Шульговского „Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения“ (1914).

Оглядываясь назад, мы видим, что поэтика классиков довольно детально разработала принципы художественности. Я сейчас резюмирую важнейшие пункты: 1) установление общего взгляда на сущность поэзии в отличие от простой версификации. 2) учение о поэтическом таланте, гении, вкусе; 3) процесс поэтического творчества: естественность, искренность творчества, вдохновение на основе разума и реализма; 4) художественность формы, выражающаяся: a) в архитектурности построения, b) живописности и пластике, c) музыкальности формы (музыка красноречия, штили, индивидуализация речи, сладкозвучие или сладкоречие и тоническое стихосложение). Таковы художественные, эстетические принципы поэтики классиков.

Психологические принципы поэтики.

Теперь перехожу к следующему отделу поэтики, — к принципам психологическим. В творчестве каждого писателя чрезвычайно существенное значение имеет его взгляд на психологию человека, на душу человека. Есть ли у поэта своя психологическая теория или же он руководствуется просто художническим инстинктом, все равно, каждый большой поэт имеет свои особенные взгляды на душевный мир человека и, в зависимости от этого — свои приемы психологического анализа. Для того, чтобы почувствовать возможную в этом случае антитезу, я предлагаю вам вспомнить с одной стороны роман Чернышевского „Что делать“, а с другой стороны „Записки из подполья“ Достоевского, — произведения одного времени и между собою непосредственно связанные, но разница здесь огромная, можно сказать, это прямо полярности. Психология, которой руководится первый автор, основана на принципах естественно-исторического материализма: разум, рассудок, эгоизм и т. д. Достоевский же выдвигает иррациональную стихию, сложные, запутанные душевные явления. Точно также и Тургенев, и Толстой и другие большие писатели имели свои особенности в этом отношении. У каждого из них — свой психологический анализ, свои приемы соответственно тому, как понимали они душу человеческую. Этим и объясняется важность психологических предпосылок в каждой поэтике.

Поэтика классиков имела в своей основе тоже психологическую теорию. Классики задавались вопросами: как следует возбуждать чувства и как изображать их? Уже Ломоносов в „Риторике“ 1748 г. целую главу отвел вопросу „о возбужденіи, утоленіи и изображеніи страстей“. Здесь речь идет, по преимуществу, об ораторском искусстве. Оратору необходимо не только действовать на сознание, но и на чувства, возбуждать их, а иной раз, и сдерживать, утолять, как здесь сказано, известные чувства и страсти. Но это рассуждение имеет и обще-психологическое значение, — сам Ломоносов говорит, что он опирается здесь на учение о душе и нравоучительную

философию. Авторитетом был для него Вольф, Годшед, Каусени и другие. У них тоже имеются рассуждения о страстях и чувствованиях. Ломоносов определяет, что такое вообще страсти, затем говорит о важнейших и знатнейших страстях в отдельности. „Страстію называется сильная чувственная охота или неохота, соединенная съ необыкновеннымъ движеніемъ крови и жизненныхъ духовъ, причемъ всегда бываетъ услажденіе или скука" (§ 96, стр. 54). „Знатнѣйшія страсти, которыя отъ Риторовъ чаще другихъ употреблены бываютъ — мягкія и нѣжныя, суть радость, любовь, надежда, милосердіе, честь или любочестіе и студъ. Напротивъ того, печаль, ненависть, гнѣвъ, отчаяніе, раскаяніе и зависть суть жестокія и сильныя страсти. Прочія между сильными и нѣжными посредственны". Всякий раз Ломоносов дает определение страстей и говорит о правилах и приемах, которые необходимы для возбуждения или утоления оных страстей. Например, любовь определяется так: „Любовь есть склонность духа къ другому кому, чтобы изъ его благополучія имѣть услажденіе. Сія страсть по справедливости назваться можетъ мать другихъ страстей: ибо часто для любви веселимся, плачемъ, уповаемъ, боимся, негодуемъ, жалѣемъ, стыдимся, раскаеваемся и прочая. Любовь сильна какъ молнія, но безъ грому проницаетъ, и самые сильные ея удары пріятны". Это — почти перевод из Вольфа и Каусина. Примеры показывают, как возбуждается чувствование или как, напротив, оно сдерживается. В числе приемов для возбуждения страстей Ломоносов называет описание: „Больше всѣхъ служатъ къ движенію и возбужденію страстей живо представленныя описанія, которыя очень въ чувство ударяютъ, а особливо какъ бы дѣйствительно въ зрѣніи изображаются. Глубокомысленныя рассужденія и доказательства не такъ чувствительны и страсти не могутъ отъ нихъ возгорѣться; и для того съ высокаго сѣдалища разумъ къ чувствамъ свести должно и съ ними соединить, чтобы онъ во страсти воспламенился". Для нас интереснее другое, а именно — как изображать страсти. Эта часть „Риторики" представляет учение о том, „какъ себя или кого-нибудь другого пред-

ставить страстным". Здесь Ломоносов рекомендует все те же самые приемы. „Калпурній въ Буколическихъ своихъ стихахъ говорить въ любовной страсти:

„Ахъ жалко! Безъ тебя лилѣи почернѣли,
И ясныя струи и вино мнѣ противны,
Но есть ли придешь ты лилѣ и побѣлѣють,
И ясныя струи и вино будутъ сладки".

Путем такого описания переживаний и образов можно передавать свои чувствования. Можно изобразить страсть, указывая на то, как она внешним образом изображается. „Въ изображеніи страстнаго человѣка представляють при словахъ его купно и движеніе тѣла, какъ взгляды, махания и плесканія руками, трясеніе членовъ, и прочая: что даеть великую живность слову, и умножаеть силу краснорѣчія". В качестве примера он приводит выдержки из Овидия, как гневный Аякс в момент спора с Уликсом из-за оружия Ахиллесова жестикулировал:

„Онъ гнѣвомъ воспаленъ возвелъ свирѣпый взоръ
На Иліонскій брегъ, гдѣ Гречески суда,
И руки протянувъ, вскричалъ: О сильный Боже!
Предъ флотомъ я въ судѣ, и мнѣ Уликсъ соперникъ!"

Затем очень хорошо показать смешанные страсти, столкновения, конфликты. Это как бы усиливает психологическое действие. „Весьма возвышается слово смѣшеніемъ страстей; и для того славные авторы не рѣдко представляють одного человѣка двумя разными или и противными страстьми объятаго. Такъ Виргилій изображаеть Дидону Королеву Карѳагенскую одержимую яростію, раскаяніемъ и отчаяніемъ, при отъѣздѣ Енея Генерала Троянскаго въ 4 книгѣ своея Енеиды". Другой пример—„Медея у Сенеки борется съ двумя противными страстьми со гнѣвомъ и любовію къ своимъ дѣтямъ, которыхъ она убить хочеть за невѣрность отца ихъ Язона".

Вот какие средства для изображения страстей. Здесь указаны только приемы. Настоящая психологическая теория чувствований, страстей дана *Декартом* в его „Трактате

о страстях" (1649 г.). Общая его психологическая концепция такова: человек наделен страстями, разумом и волей. Страсти содержат в себе всегда гибельные и опасные для нас начала. Поэтому требуется известный психологический регулятор, —это разум. Разум обладает знанием истины, добра и зла и направляет наши страсти в ту или иную сторону; поэтому в борьбе со страстями мы можем и должны опираться на нашу волю. Человек безвольный это—игралище страстей, но, вообще говоря, воля свойственна каждому. Каждый должен воспитывать в себе эти две стихии: волю и разум. Очень мало людей до такой степени слабых и нерешительных, которые руководствуются только тем, что говорят им страсти. Этого нужно избегать. Один из исследователей, Эмиль Кранц придает такое значение теории Декарта, что самую поэтику классиков называет картезианской, т. е. проникнутой духом картезианства. И, действительно, психологическое учение Декарта очень многое определяет в теоретических воззрениях классиков и в приемах их творчества. Из рационалистического учения о душе вытекают два следствия: 1) *рационализирование психики героя* и 2) *психологический схематизм*. Полагается по теории, чтобы герой переживал различные чувства, страсти и боролся с ними. У каждого героя в настоящем смысле слова в конце концов побеждает разум, побеждают долг и добродетель. Настоящий герой именно таков. Например, в трагедии Княжнина: „Росслав" главный герой говорит Кедару:

„Кедаръ Росслава мало чтитъ,
Коль страстію его лишенна мнитъ покоя.
Тиранка слабыхъ душъ, любовь, раба Героя.
Коль щастья, съ должностью не можно согласить
Тогда пороченъ тотъ, кто хочетъ счастливъ быть.
Се добродѣтели единые законы".

Настоящий герой побеждает в себе всякие чувства. Это постоянный конфликт долга и должности, как говорили в XVIII веке, с чувством; причем, первый, как про-

чтение добродетели, добра, разума побеждает второе. На этом вертится вся психология. Она чрезвычайно проста, весь ее механизм перед нами, все пружины видны. Мы видим, как сталкиваются чувства; ничего неясного, непонятного; никаких полунамеков, что нам показывают позднейшие художники, или, раньше этого, романтики, здесь нет. Все просто, ясно, все понятно, все может быть рационалистически истолковано. Герой, как изображает его рационалистическая психология, подчиняет свою психику чему-то вне его стоящему, какому то принципу. С этой психологией он соединяет свои идеи, свою гетерономную мораль, понятие о добре, благе. Это—*рационализирование психики героя.*

Во вторых—*психологический схематизм* при изображении героя. Тут классицизм продолжает очень давние традиции, традиции того времени, когда в театре существовали типические маски, и когда Феофраст писал „характеры". В пиитиках XVI—XVII века мы также находим рассуждение о постоянных, устойчивых психологических типах, определяемых возрастом, полом, общественным положением, темпераментом и т. д. Например, тип хорошего царя: „Heros imperator optimus et duxpius in Deos, justus, peritus rei militaris, industrius, felix in omni genere belli, strenuus, celer, fostis, magnanimus, levis etiam in hostes". Значит, благочестивый, справедливый, строгий и опытный в военных делах, счастливый во всех этих делах и т. д. Существовал особый жанр литературы, который так и назывался „характерами", и об этих „характерах", как особом литературном жанре вы можете прочесть в любой пиитике и риторике. Были большие мастера этого жанра. Таков был знаменитый *Лабрюйер* († 1696 г.). Он, действительно был знаменит, и, в частности, в России постоянно подражали ему. Существовали, далее, так называемые „pièces de caractères".

Следовательно, в литературе были в ходу определенные устойчивые психологические типы. Эти готовые типы предполагают и готовые ситуации, даже готовые сюжеты. И потому, когда русские классики говорят об известном литературном

жанре, то тут же перечисляют, какие могут быть типы и ситуации. Например, у Сумарокова в „Эпистоле о стихотворстве“ читаем:

„Представь бездушнова подьячева въ приказѣ,
Судью, что не пойметъ, что писано въ указѣ.
Представь мнѣ щеголя, кто тѣмъ вздымаетъ носъ,
Что цѣлый мыслитъ вѣкъ о красотѣ волосъ:
Который родился, какъ мнитъ онъ, для амуру;
Чтобъ гдѣ-нибудь къ себѣ склонить такую жъ дуру.
Представь латынщика на диспутѣ ево,
Который не совретъ безъ Ерго ничево.
Представь мнѣ гордова, раздута какъ лягушку,
Скупова, что готовъ въ удавку за полушку.
Представь картежника, который снявши крестъ,
Кричитъ изъ заруки съ фигурой сидя рестъ.
О таинственникъ Музъ! уставовъ ихъ податель!
Разборщикъ стихотворствъ и тщательный писатель,
Который Франціи музъ жертвенникъ открылъ,
И въ чистомъ слогѣ самъ примѣромъ ей служилъ,
Скажи мнѣ Боало, свои въ Сатирахъ правы,
Которыми въ стихахъ ты чистилъ грубы нравы!
Въ Сатирахъ должны мы, пороки охуждать,
Безумство пышное въ смѣшное превращать,
Страстямъ и дуростямъ играючи ругаться,
Чтобъ та игра могла на мысли оставаться,
И что бы въ страстныя сердца она втекла:
Сіе намъ зеркало въ сто разъ нужнѣй стекла.
Тщеславный лицемѣръ святымъ себя являетъ,
И въ мысли ближнему погибель сплетаетъ.
Льстецъ кажется, что онъ всея вселенной другъ,
И отрыгаетъ ядъ во знакъ своихъ услугъ.
Набитый ябедой прехищный душевредникъ,
Старается, чтобъ быть у всѣхъ людей наслѣдникъ,
И что противу правъ заграбивъ получитъ,
Съ неправеднымъ судьей на части то дѣлитъ“ и т. д.

Таким образом, получаются штампованные герои, раз навсегда данные. Их, можно сказать, дюжинами изготов-

ляли, и, чтобы не было сомнений в их природе, их наделяли соответствующими названиями. Они носят не те имена, какие бывают у всех православных людей, а соответствующие их назначению, как Вертопрах, Стародум, Правдин, Праводум, Кривосудов, Вздоров, и т. д. Некоторые из этих имен повторяются у многих писателей. Они как бы образовали целую семью, с очень устойчивой наследственностью. Все эти персоны как бы на одно лицо. Требовалось не мало таланта, чтобы преодолеть это общее место.

Вот важнейшие психологические принципы поэтики классиков. Теперь остается еще сказать о принципах этических, связанных с больным вопросом о значении искусства.

Принципы этические.

К третьему отделу поэтики класиков я отношу принципы этические. Категория добра издавна мыслилась в самой тесной связи с категорией красоты, и класики в своих теоретических рассуждениях об искусстве придавали существенное значение этическому моменту, и связывали его с общим вопросом о назначении искусства. Это, в сущности, перманентная проблема. В известные моменты она особенно обостряется, но никогда не сходит со сцены.

Как же ставится этот вопрос в поэтике класиков? В высшей степени ошибочно было бы видеть подлинное выражение взглядов наших писателей классического периода в пресловутом сравнении поэзии с лимонадом у Державина, или в словах Тредьяковского, который сравнивает поэзию с фруктами и конфетами, подаваемыми на богатый стол после твердых кушаний, или в словах введения к Крыловскому „Зрителю“ 1792 г., что стихи помещены в журнале потому, что на хорошем обеде принято подавать напитки, и чай не обходится без сахару. Эти выражения не следует понимать в буквальном смысле. Наоборот, „мы можем в противоположность этому утверждать, что класики были высокого мнения о значении

искусства, и свой взгляд на важность искусства они подкрепляли прежде всего ссылкой на историю человеческой культуры, которая показывает, что искусство играло большую цивилизующую роль в прошлом. Об этом уже упоминал Буало в своем „L'art poétique“. Вот что, например, говорит он по вопросу о том, как возникло искусство:

„Доколѣ умъ еще нашъ, дара словъ не зная,
Людей не наставлялъ, законы издавая,
Природа грубая наставницей была.
И за добычею въ лѣса людей вела;
На мѣстѣ права тамъ вставала сила смѣло —
Убійца, не боясь, свершалъ свое могъ дѣло.
Но вотъ явилась рѣчь, полна волшебныхъ чаръ
И нравы дикіе смягчилъ священный даръ,
Собралъ людей, въ лѣсахъ разсѣянныхъ толпами,
И городъ окружилъ валами и стѣнами.
Безчинство устрашать сталъ видомъ казней онъ,
Въ защиту жъ слабыхъ имъ придуманъ былъ законъ.
Стихи, какъ говорятъ, порядокъ тотъ создали.
Отсюда и разсказъ намъ предки передали,
Что будто бы умѣлъ во Ѳракіи Орфей
Стихами укрощать ужаснѣйшихъ звѣрей,
Что камни Амфіонъ сдвигалъ своей игрою
И Ѳивы окружилъ послушною ихъ стѣною.
Родившись, стихъ создалъ всѣ эти чудеса.
И въ стихъ оракулъ свой одѣли небеса;
И изливалъ въ стихахъ восторгъ свой жрецъ смиренный,
Когда овладѣвалъ имъ трепетъ вдругъ священный.
И далѣе въ стихахъ сталъ воспѣвать Гомеръ
Героевъ древности, какъ мужества примѣръ.
И Гезіодъ училъ въ словахъ краснорѣчивыхъ,
Какъ ранній урожай собрать съ полей лѣнивыхъ.
Такъ мудрость снизошла во множествѣ трудовъ
И возвѣщалась всѣмъ при помощи стиховъ.
И правила ея легко воспринимались.
Войдя чрезъ слухъ, они сердцами усвоялись.
И музамъ въ Греціи курили ѳиміамъ,

Благія ихъ дѣла цѣнить умѣли тамъ.
Искусство ихъ святымъ тамъ культомъ окружали
И сотни алтарей въ ихъ честь сооружали".

Вот общая концепция происхождения искусства и его значения. Она стала общераспространенной. То же повторяют и другие писатели. Тредьяковский, между прочим, в рассуждении „О началѣ поэзіи и стиховъ вообще" говорит, что первоначально поэзия служила целям религиозным. Она была в буквальном смысле „божьим языком". Она оставалась благочестивым искусством и тогда, когда люди стали чтить ложных богов, и в дальнейшем поэзия сохранила свое моральное значение. „Едино изъ главныхъ намѣреній Поэзіи состояло въ томъ, чтобъ исправлять нравы". Коротко говоря, искусство шло к единой цели, а именно: „чтобы сдѣлать человѣковъ лучшими". Возьмите далее рассуждение Державина „О лирической поэзіи" (1811 г.). У него также читаем: „По той ли причинѣ что поэзія языкъ боговъ, голосъ истины, просіявшій свѣтъ на человѣковъ, что всѣ почти древніе вожди и законодатели, какъ то: Божественный Моисей, языческіе Орфей, Бахусъ, Озирисъ, Зороастръ, Брамго, Салонъ, Одинъ, наконецъ Магометъ и многіе другіе были поэты и законы свои изрекали стихами, или по чему другому; но только извѣстно, что во всѣхъ народахъ и во всѣхъ вѣкахъ принято было за правило, которое и нынѣ между прямо просвѣщенными мужами сохраняется, что совѣтуютъ они въ словесности всякаго рода проповѣдывать благочестіе или науки нравовъ. Особливо находятъ болѣе къ тому способною лирическую поэзію, въ разсужденіи ея краткости и союза съ музыкою, чѣмъ удобнѣе она затверживается въ памяти и, забавляя, такъ-сказать, просвѣщаетъ царства". И по его мнению, „нравоученіе, кратко, кстати и хорошо сказанное, не только не портитъ высокихъ лирическихъ пѣсней, но даже ихъ и украшаетъ". История, таким образом, говорит о высоком назначении искусства. В стихотворении: „Любителю художествъ" (1791) Державин заставляет сонм небесных дев петь гимны наукам и искусствам:

„Науки смертныхъ просвѣщаютъ
Питаютъ, облегчаютъ трудъ;
Художество ихъ украшаютъ
И къ вѣчной славѣ ихъ ведутъ
Благополучны тѣ народы,
Которы красотамъ природы
Искусствомъ могутъ подражать;
Какъ пчелы, медъ съ цвѣтовъ сбирать!
Блаженъ тотъ мужъ, блаженъ стократно,
Кто покровительствуетъ имъ!
Вознаградятъ его обратно
Онѣ безсмертіемъ своимъ“.
„Боги взоръ свой отвращаютъ
Отъ нелюбящаго музъ;
Фуріи ему влагаютъ
Въ сердце черство грубый вкусъ,
Жажду злата и сребра:
Врагъ онъ общаго добра!
Ни слеза вдовицъ не тронетъ,
Ни сиротъ несчастныхъ стонъ:
Пусть въ крови вселенна тонетъ,
Былъ бы счастливъ только онъ;
Больше онъ собралъ сребра:
— Врагъ онъ общаго добра!
„Напротивъ того, взираютъ
Боги на любимца Музъ;
Сердце нѣжное влагаютъ
И изящный нѣжный вкусъ;
Всѣмъ душа его щедра:
Другъ онъ общаго добра!
„Отираетъ токи слезны,
Унимаетъ скорбный стонъ;
Сирогамъ отецъ любезный,
Покровитель Музамъ онъ;
Всѣмъ душа его щедра:
Другъ онъ общаго добра“.

Исходя из этих исторических предпосылок, классики рассуждали о назначении искусства и о тех приемах, с помощью которых это назначение может осуществляться. Еще от древне-классической поэтики унаследованы были известные формулы, что искусство одновременно и полезно и приятно (utule et dulce), или, как говорят пиитики XVII века, искусство служит ad delectationem et uti litatem audientium (для наслаждения и для пользы слушающих). Вопрос в том, на каком члене формулы ставить ударение— на полезном или приятном. До сих пор теоретические рассуждения классиков, как западных, так и русских усиленно подчеркивают необходимость утилитарного взгляда на искусство, необходимость полезности от него. Буало в 5 песне, обращаясь к авторам, говорит:

„Внемлите, авторы, моимъ вы поученьямъ:
Хотите насъ плѣнить своимъ произведеньемъ,
Пусть въ музѣ вашей мы наставницу найдемъ,
Изъ развлеченья пусть мы пользу извлечемъ.
Пустыхъ забавъ бѣжитъ всегда читатель умный
И ищетъ для души онъ пищи лишь разумной“.

Корнель, рассуждая о драме, также говорит о ее пользе; и наши писатели—Ломоносов, Державин и другие точно также говорят прежде всего о пользе, которую может приносить поэзия. В своей „Риторике“ (§ 151, стр. 207) Ломоносов расценивает отдельные жанры литературы по отношению к этому принципу полезности. С осуждением относится он к произведениям, кои, как „скаски никакого ученія добрыхъ нравовъ и политики не содержатъ и почти ничемъ не увеселяютъ; но только развѣ своимъ нескладнымъ плетеньемъ на смѣхъ приводятъ, какъ скаска о Бовѣ и великая часть Французскихъ Романовъ, которые всѣ составлены отъ людей неискусныхъ, и время свое тщетно препровождающихъ“. Об этой пользе слышали и от Чекалевского. В „Рассуждении о свободных художествах“ (1793) он говорит: „Изящныя художества, будучи въ совершенствѣ, могутъ вперить въ человѣка привязанность къ красотѣ и

добру, могутъ заставить любить истину и добродѣтель, отвращая его отъ всякаго зла". Еще раньше Тредьяковский говорил: „Едино изъ главныхъ намѣреній Поэзіи, и которое было какъ природное воспослѣдованіе отъ перваго состоитъ также и въ томъ, чтобъ исправлять нравы". „Піитъ", говорит Сумароков,—„каковъ бы онъ ни былъ, не будетъ полезенъ обществу безъ проповѣдыванія добродѣтели". Сумароков убежден, что насаждение добродетели принадлежит писателям. „Главнѣйшее стараніе стихотворства", читаем мы у Домашнева,—„было всегда исправленіе нравовъ". С удивительной настойчивостью повторяет это и Писарев в книге: „Предметы для художниковъ" (1807). Главная цель художеств есть *„польза и удовольствіе"*. „Художники должны избирать всегда такіе предметы, которые, возвышая душу, поселяютъ въ сердцѣ любовь къ добру и отвращеніе къ пороку". Но, говоря о том, что одна из самых существенных задач поэта заключается в том, чтобы делать людей добродетельными, классики не забывали, что поэзия не только utile, но и dulce. Эта сторона искусства ставилась, однако, в подчиненные положение к первой. Искусство имеет не самодовлеющее значение, а как средство, необходимое для определенной цели. Возможна и такая точка зрения, что искусство как таковое, имеет и самодовлеющее значение, что оно, в силу эстетических свойств, воздействует на нас, дает нам наслаждение, и в эстетических переживаниях есть конечная цель искусства. Такого взгляда классики не знали. Они склонны рассматривать художественную сторону поэтических созданий, именно, как средство для достижения моральной цели. Сумароков совершенно определенно говорит, что красота формы, эстетическое достоинство поэтических произведений нужны больше всего для того, чтобы легче достигнуть моральной цели: „Піитическія возраженія и ихъ изображенія, хотя они и вымышлены, служатъ познанію естества, подражанію великихъ дѣлъ, отвращенію отъ пороковъ и всему тому, чего человѣчество къ исправленію требуетъ, и нерѣдко больше они имѣютъ успѣха, нежели проповѣдуемая мораль. Нерѣдко глаза насомыхъ животныхъ привлекаются болѣе цвѣтопес-

ными, нежели тучными лугами. А ежели луга и цвѣтоносны и тучны, не сугубую ли они привлеченія имѣють силу?" Значит, хорошо соединить и то и другое. Полезность прежде всего, но необходима и приятность, потому что без этого цель не будет достигнута, или не будет достигнута в полной мере. Позолоченная пилюля легче, или, по крайней мере, приятнее проглатывается. Искусство обладает каким-то особым очарованием, которых не знает проповедь или простое рассуждение, хотя бы очень умное, очень нравственное. Вот как понимают классики назначение искусства и как они смотрят на два основных элемента, присущих искусству.

Из этих общих положений вытекают дальнейшие следствия по отношению к самому писателю и по отношению к приемам творчества. Раз искусство стремится к достижению высокой этической задачи, то, конечно, на писателе лежит своего рода долг; классики-писатели чувствовали этот долг перед обществом. „Все что я пишу, пишу по должности гражданина" говорил Кантемир. И для Фонвизина писатель—„стражъ общаго блага", „полезный совѣтодатель государю, а иногда и спаситель согражданъ своихъ и отечества". Николев в стихах выразил ту же мысль о долге писателя.

„Писатель добрый
Страстямъ не долженъ угождать,
Имѣя духъ свободный, бодрый,
Онъ долженъ смѣло осуждать,
Что осужденія достойно
За правду умереть спокойно
Пріять безсмертія вѣнецъ".

От писателя требуется нравственная чистота, высота настроения, чуткая и добрая душа. Это то, что мы услышим от Карамзина или, впоследствии, от Гоголя. И классики говорили, что автор должен быть чист душой. От этого зависит достоинство его произведений. Уже Буало в 4 песне (91 стр.) говорит:

„Въ твореньяхъ вашихъ вѣдь душа творца видна,
Такъ въ лучшемъ свѣтѣ пусть является она.
Не уважаю я тѣхъ авторовъ опасныхъ,
Что честь забыть могли въ своихъ стихахъ ужасныхъ
И добродѣтели позорно измѣнить,
Рисуя такъ порокъ, чтобъ онъ насъ могъ прельстить.
Вѣдь добродѣтельный поэтъ не льститъ стихами
Страстямъ, не сѣетъ тѣмъ разврата между нами,
Огнемъ преступнымъ онъ не пламенитъ сердца
Такъ добродѣтель вы любите до конца".

Подобно тому, как еще в древней России от иконописца требовали трезвого и праведного жития, так и в поэтике классиков на нравственность авторов обращается серьезное внимание. Сумароков писал: „Вреденъ безъ добродѣтели не только ученый одинъ, но и художникъ... Добродѣтельный художникъ ужаснѣе изобразитъ адъ и пріятнѣе Елисейскія поля, нежели художникъ и беззаконникъ, и привлечетъ удобнѣе къ добродѣтели". Или Княжнин: „Благонравіе не изъ послѣднихъ украшеній писателя. Если сердце его не исправлено и чуждо добродѣтели, то всегда произведенія его отзываются смрадомъ пороковъ". Это по отношению к писателям.

Теперь по отношению к приемам творчества. Ясно, во-первых, что *дидактизм* не только не будет объявлен чем-то анти-эстетическим, а, наоборот, будет признан вполне совместимым с задачами искусства. Этим объясняется постоянное культивирование дидактической поэзии, примесь дидактизма в эпических и драматических произведениях. Характерна для этой эпохи фигура резонера, выражающая собою дидактическую тенденцию. В присутствии резонера не видели ничего противоречащего художественным требованиям; наоборот, он как бы украшал собою пьесу, придавая ей серьезность. Без Стародума или Правдина пьеса Фонвизина в значительной степени утратила бы свое значение в глазах тогдашних зрителей. Значит, во-первых,—дидактизм.

Во-вторых, из тех же этических предпосылок вытекает деление героев на положительных и отрицательных. Мы

теперь понимаем, что группировка героев на положительных и отрицательных не определяет собою всей сложности психики литературных героев, но в классический период это деление имело полное основание. И герои, обыкновенно, так и изображались: или с чертами безусловно положительными или безусловно отрицательными, по методу контраста. Контраст, как известный художественный прием, высоко ценился классиками. Приведу, например, рассуждение хотя бы Державина о противоположностях, т. е. о контрастах. Он говорит: „*Противоположности* весьма усиливають и украшають предметы, когда поэть кратко и рѣзко умѣеть ввести ихъ въ пристойномъ мѣстѣ“. Приемом контраста пользуются при изображении героя прежде всего для этического эффекта с тем, чтобы для всех было ясно, что данный герой безупречно добродетелен, другой же безусловно дурен.

„Буде выведенъ злодей,

говорит Николев в Лиро-дидактическом послании кн. Е. Р. Дашковой:

Брегись прельщати имъ людей,
То разума противно цѣли“.

Если ты изображаешь героя положительного, то „безъ слабости его представь“. В Крыловском журнале тоже сказано, что „право писателя представлять порокъ во всей его гнусности, дабы всякій получилъ къ нему отвращеніе, а добродѣтель во всей ея красотѣ, дабы плѣнить ей читателя“. И это—не только право, но и обязанность. Обязанность эта мотивировалась ссылкой на законы природы. Природа уже так устроила, что душевная, внутренняя красота, обыкновенно, соединяется с красотой внешней. Безобразие и красота несовместимы. Например Чекалевский в рассуждении: „О свободныхъ художествахъ“ прямо выражается так: „Природа присваиваеть красоту единственно предметамъ, заключающимъ въ себѣ добро, по чему и художества долженствують употреблять всѣ пріятности, отъ нихъ

зависящія, для представленія намъ онаго въ видѣ привлекающемъ вниманіе и любовь". Значит, если поэт не желает отступить от закона природы, он должен красоту соединять с добром. Вот это второй вывод по отношению к приемам творчества: положительные и отрицательные герои, деление их по методу контраста.

В-третьих, той же этической предпосылкой обусловливается особый характер *развязок*, именно, требуется, чтобы добродетель восторжествовала, а порок был наказан. Эти условные развязки опять таки считаются необходимыми, как выражение морального закона, закона природы. Тредьяковский, например, рассуждает так: „Трагедія дѣлается для того, по главнѣйшему и перьвѣйшему своему установленію, чтобъ вложить въ смотрителей любовь къ добродѣтели, а крайнюю ненависть къ злости и омерзѣніе ею не учительскимъ, но нѣкоторымъ пріятнымъ образомъ. Чего ради, дабы добродѣтель сдѣлать любезною, а злость ненавистною и мерзкою, надобно всегда отдавать преимущество добрымъ дѣламъ, а злодѣянію, сколько-бъ оно не имѣло какихъ успѣховъ, всегда бъ наконецъ быть въ попраніи, подражая симъ самымъ дѣйствіямъ Божіимъ". Бог не терпит зла и наказывает его. Таковы принципы этические и вытекающие отсюда следствия по отношению к самому поэту и к приемам его творчества. Следовательно это—дидактизм, контрасты в изображении героев положительных и отрицательных и условные развязки.

Мы познакомились с основным содержанием поэтики классиков. Поэтика классиков сохраняла свой авторитет долгое время, не только въ эпоху классицизма, вплоть до 20-х годов XIX века. Для того, чтобы показать, до чего, в конце концов, доработалась мысль наших классиков, я хочу остановить ваше внимание еще на теоретических работах проф. Московского университета *Мерзлякова*. По его книжкам училось не одно поколение. Одна—„Краткая риторика, или правила, относящіяся ко всѣмъ родамъ сочиненій прозаическихъ" (1-ое издание—1809 г.; было несколько изданий). Вторая книжка—это „Краткое начертаніе теоріи изящной словесности", изданная в 1822 году, зна-

чит, в конце изучаемого нами периода. Это, можно сказать, итог всех теоретических рассуждений. Перед нами—человек образованный, поэт, тонко понимающий искусство. Мерзляков отчетливо отделяет поэзию от красноречия. Я уже обращал ваше внимание на то, что теоретики XVIII века говорили об обоих родах красноречия, т. е. и о прозе и о поэзии, как о видах одного и того же рода красноречия. Мерзляков в своей „Риторике" (2-ое изд., § 5, стр. 3) ясно говорит о том, что следует различать сочинения собственно-прозаические и сочинения поэтические. „Нѣкоторые", пишет он, — „подъ именемъ Краснорѣчія разумѣютъ [illegible] прозу, а другіе одну прозу, раздѣляя такимъ образомъ всю науку Словесности на два рода, на *искусство прозаическое* и на *искусство стихотворное*. Сіе раздѣленіе основано не на одной наружной формѣ того и другого рода; оно зависитъ отъ существеннаго различія предметовъ и цѣли, которыя предполагаютъ себѣ Ораторъ и Стихотворецъ: одного намѣреніе научить, а другой имѣетъ въ виду особенно—удовольствіе". Значит, из двух мнений он отдает предпочтение не первому—старому мнению, а новому, по которому различают искусство прозаическое от стихотворного, имеющего особую задачу, которая определяется словом „удовольствие". В состав собственно-риторики, искусства прозаического, входит общее рассуждение о слоге (то, что можно было бы назвать стилистикой), а затем письма, разговоры, рассуждения или учебные книги и история. Как видите, это несколько отличается от знакомой нам риторики Ломоносова. У Мерзлякова встретилось, между прочим, очень характерное затруднение, а именно,—он не знал, как ему поступить с романом. Романы трактуются в его „Риторике" в общем отделе истории. Роман—известный вид истории; но, относя роман к отделу истории, он понимает, однако, что роман хотя и прозаическое сочинение, но, по-существу, является продуктом поэтического творчества. „Романъ бываетъ по большей части повѣствованіе вымышленное", пишет он,—„но правила въ разсужденіи расположенія и слога суть тѣ же самыя, которыя относятся и къ истиннымъ повѣ-

ствованіямъ. Впрочемъ сей родъ принадлежитъ болѣе къ стихотворнымъ, нежели къ прозаическимъ родамъ; и потому Писатель романа долженъ знать еще нѣкоторыя наставленія Піитики". И, действительно, не только в его „Риторике" отведено довольно большое место роману, но и в пиитике есть рассуждения, к роману относящиеся. „Сей родъ принадлежитъ больше къ стихотворнымъ, чѣмъ къ прозаическимъ произведениямъ", говорит он, но некоторые затруднения все-таки испытывает, и потому помещает роман в отделе истории. В „Риторике" конечно, всего больше говорится о слоге, стиле и отдельных родах их. Рассуждения о слоге и стиле напоминают нам то, что мы уже знаем из риторик XVIII века. Говорится об общих свойствах слога и стиля и о некоторых его особенностях, в особенности о тех, которыми придается живость, образность, глубина; говорится здесь и о фигурных выражениях—о благозвучности и т. д...

Вот что, например, говорит Мерзляков о благозвучности: „Благозвучность рѣчи можетъ быть двухъ родовъ (35—37, стр. 40—42): одна заключается въ звукахъ слоговъ и рѣчей, другая въ цѣлыхъ предложеніяхъ и періодахъ. Первая состоитъ въ томъ, чтобы слова въ самыхъ тонахъ своихъ составляли отголосокъ мыслей, и имѣли нѣкоторое сходство съ предметами, которые они представляютъ", т. е. это та самая звукоподражательность, о которой говорил Державин! „Это относится къ вещамъ, подверженнымъ чувству слуха. Сюда же принадлежатъ движенія слога, его случайныя измѣненія, легкость или важность, быстрота или медленность; все это можетъ быть выражено ходомъ рѣчи, искусственнымъ соединеніемъ словъ и самыхъ слоговъ. Труды и тщательность Автора въ семъ случаѣ не всегда помогаютъ; живость чувствованій можетъ непримѣтно сообщить слогу всѣ измѣненія, сокрытыя въ глубинѣ души нашей". Мерзляков подробно распространяется о каждом из этих способов достижения благозвучности.

Особенно для нас важен другой его курс: „Краткое начертаніе теоріи изящной словесности", вышедшее в 1822 г. Тут интересен и общий план. После общего вступления,

содержащего общие эстетические положения, идет рассуждение о словесности, причем в стихотворстве он отмечает две большие группы: эпические стихотворения и драматические; лирику он включает в отдел эпического стихотворства,—на ряду с стихотворным повествованием, стихотворными описаниями, альбомами, романами. Поэтика Мерзлякова представляет собою результат очень продолжительной работы, причем, источниками и авторитетами для Мерзлякова служили не только Буало, Батте, Роллен, т. е. не только известные прославленные теоретики классицизма, но также и некоторые новые авторы, особенно Эшенбург, тот самый Эшенбург, которого усердно одно время штудировал Жуковский. Понятно поэтому, что воззрения Мерзлякова на поэзию будут уже отличаться от тех эстетических норм, которые лежали в основе пиитики, господствующей в XVIII веке. Для Мерзлякова, например, не существовало вопроса о том, следует ли взять за образец французов только или других. Монополия французов в его эстетическом представлении в значительной степени уже подорвана. Он нигде не ставит французских писателей на первое место, как высший образец для подражания. Как в области драмы, так, тем более, и в области романа он не отводит первого места французам. В области драмы, например, французскую трагедию он не считает наиболее совершенной, потому что в ней больше правильности и изящества, нежели истинного величия и совершенного достижения собственно трагической цели. Правильность и изящность здесь есть, это неоспоримо, в этом—достоинство французской драмы, но здесь нет, или мало истинного величия и совершенного достижения собственно трагической цели. Поэтому Мерзляков склонен отдавать предпочтение в этих отношениях английским писателям: „Меньшая правильность, но сила, трогательность и особенная оригинальность отличають трагедію англичанъ“ и среди них он называет, без каких-либо оговорок, Шекспира. Шекспира Мерзляков приводит среди лучших творцов, а потом идут различные немецкие драматурги, среди которых мы находим Шлегеля, Лессинга, Гете и Шиллера. В области романа точно также французы

хотя и упомянуты (Прево, Лесаж, Руссо и т. д.), но названы и немецкие романисты и среди них опять Гёте; больше внимания уделено англичанам: „У Англичанъ искуство романовъ достигло высочайшей степени совершенства вѣрнѣйшимъ и разительнымъ описаніемъ человѣческой природы, назидательнымъ занятіемъ разума и сильнѣйшимъ дѣйствіемъ на сердце читателя. Изъ всѣхъ сочинителей Англійскихъ романовъ приведемъ здѣсь только знаменитѣйшихъ, каковы суть: Ричардсонъ, Фильдингъ, Стернъ, Гольдшмитъ, Мекензій, Кумберландъ, Годвинъ, Левисъ, Муръ, Голькровтъ и писательницы: Миссъ Бурней, Робинзонъ, Радклифъ и Смиттъ". Какъ видите, здесь названы и представители сентиментальной школы, как Ричардсон, Фильдинг, Стерн, и т. д. Значит, эстетический кругозор Мерзлякова значительно шире, чем кругозор его предшественников—классиков. Конечно, и его теоретические рассуждения должны отличаться большей широтой и свободой.

Мерзлякову кажется даже, что, может быть, лучше обойтись совершенно без правил, когда речь идет об изящном: „Произведенія изящныхъ искусствъ, какъ предметъ чувствованія и вкуса, не подвержены строгимъ правиламъ и не могутъ, кажется, имѣть постоянной системы или науки изящнаго", говорит он, но, однако, считает небесполезным дать собрание правил для изящного искусства, т. е. „науку вкуса" и даже мотивирует эту необходимость тем, что талант талантом, но „знаніе правилъ піитики весьма много способствуетъ къ развитію врожденныхъ способностей и къ лучшему ихъ направленію. Поэзія, руководимая наукою, пріобрѣтаетъ болѣе блеска, стройности и совершенства". Из частных правил „единства" в драмах Мерзляков признает, но говорит, что можно допустить свободу в применении правил о единствах. „Не такъ существенно и не столь необходимо есть единство времени и мѣста, хотя многіе правило это поставляютъ закономъ для Драматическихъ сочинителей". Но за единство действия он стоит.—„Единство дѣйствія въ драматическомъ стихотвореніи есть существенное и сильнѣйшее къ достиженію желаемой цѣли качество":

В рассуждении о процессе творчества я напомню вам те пункты, которые мною были охарактеризованы, главным образом, в первых двух рубриках, т. е. принципы художественные и психологические. Мерзляков говорит о воображении, воодушевлении, вдохновении, восторге, о необходимости изучения человеческого сердца, о роли разума, о вкусе, гении. В качестве необходимых эстетических требований указываются правила о гармонии, ясности и точности изображения. Общая задача искусства определяется, как подражание природе, имеющее своей целью доставить наслаждение и принести пользу. Этот кардинальный вопрос—в каком отношении находятся прекрасное, эстетическое и польза в искусстве,—решается Мерзляковым с некоторыми колебаниями. С одной стороны он понимает силу прекрасного, значение формы в искусстве. „Главная цѣль изящныхъ искусствъ“, учит он, „есть удовлетвореніе вкусу, или возбужденіе непосредственнаго удовольствія, въ которомъ равно участвуютъ сердце и разумъ“. Наслаждение прекрасными произведениями и изучение изящных искусств способствует „къ нѣжнѣйшему и болѣе полному образованію физическаго, нравственнаго и духовнаго характера человѣка“. Эстетическое удовольствие питается приятностью и красотою формы. „Въ такомъ случаѣ впечатлѣніе производится непосредственно, отдѣльно и безъ всякаго отношенія къ другимъ свойствамъ и совершенствамъ предмета“. „Красота есть всеобщее, главное средство искусствъ, возбуждающее въ насъ нѣжныя и сладкія удовольствія“. „Прекрасное нравится намъ само по себѣ, не обращая вниманія на его цѣль, или занимательность“. Мерзляков, таким образом, совершенно определенно говорит о самодовлеющем значении красоты, об особом характере эстетического удовольствия. Казалось бы, на этом можно остановиться, но Мерзляков не может позабыть и о другом, обязательном для классика требовании, и он повторяет: „Первая и послѣдняя цѣль искусства,—сколько возможно способствовать добродѣтели. Польза, какую изящныя искусства въ семъ отношеніи могутъ доставить, не заключается во всеобщихъ обыкновенныхъ правилахъ и предписаніяхъ, но въ

одушевленіи и примѣненіи нравственныхъ предметовъ: изящныя искусства дѣйствуютъ болѣе примѣрами, нежели умственнымъ убѣжденіемъ". „Тѣмъ нравственнѣе и поучительнѣе сочиненіе, тѣмъ оно становится занимательнѣе и пріятнѣе". Полезное и приятное так сливаются, что одно без другого существовать не может. „Чѣмъ поэтъ удобнѣе поучаетъ, тѣмъ болѣе полезенъ и тѣмъ болѣе умѣетъ нравиться", с другой стороны,—чем нравственнее, поучительнее произведение, тем оно становится занимательнее, приятнее. Вот к чему сводится в основных своих чертах [illegible] М[illegible]чкова, теоретика уже последнего [illegible] века в истории нашего классицизма..

Сообщенных мною сведений о поэтике классиков, думаю, совершенно достаточно. В дальнейшем я предполагал остановиться на поэтике отдельных литературных жанров и проследить их эволюцию; затем говорить о сентиментализме, о другом большом течении этой эпохи, показать, в каком взаимоотношении находились классицизм и сентиментализм; далее, выяснить, каково было взаимодействие отдельных литературных стилей, верхов и низов и показать образование смешанных стилей, и, наконец, можно было бы остановиться на творчестве отдельных поэтов, рассмотреть, как все разнообразие поэтических стилей преломляется в творчестве больших индивидуальностей. Мы, конечно, убедились бы тут, что „стили" есть ни что иное, как результат нашего историко-литературного теоретического обобщения. В живом процессе они „бытуют" в крайне сложных и капризных сочетаниях; в творчестве отдельных поэтов „стили" чрезвычайно различны,—один и тот же писатель может писать и тем и другим стилем, может их соединять и из этого соединения давать нечто новое, своеобразное, определяющее его творческую индивидуальность.

Подведем некоторые итоги. Русский классицизм создался на основе античной и французской литератур. Сама поэтика русского классицизма своим содержанием обязана поэтике, как античной, так и французской. Тем не менее, русские теоретики внесли чрезвычайно много своего, применяясь к условиям развития собственно-русской литературы, и по-

тому мы вправе говорить о русском классицизме, оставаясь даже на почве только теоретических положений, не говоря уже о самом творчестве. Эстетика классиков покоится на трех началах. Это—красота, истина и добро. Поэзия мыслится, как искусство, которое предполагает талант, вкус, гений, вдохновение и работу над формой. Искусство есть подражание природе. Поэтика реалистична, но реализм классиков не исключает известных условностей, и этих условностей довольно много. Искусству предназначается высокая роль, но всякий раз с известным уклонением в сторону утилитаризма. Классицизм резко отличается от сентиментализма, с которым он одновременно существовал, и от романтизма, который его сменяет. Классицизм базируется на разуме; сентиментализм—на чувстве; классицизм есть реалистическое направление, а романтизм иреалистическое. Между сентиментализмом и классицизмом гораздо больше общего, чем между классицизмом и романтизмом; классицизм вовсе не исключает из своей сферы чувства, а только ставит его в известные условия, подчиняет разуму; и классицизм и сентиментализм являются одинаково условными стилями реалистического типа искусства. Они одинаково реалистичны, но с своими условными особенностями. Классицизм, как и сентиментализм и романтизм, это—литературные стили, обусловленные особенностями формы. В особенностях формы и в теоретических обоснованиях их и нужно искать критериев для определения того, что такое то или иное литературное направление.

С этой точки зрения мне кажется ошибочным взгляд, который высказал не так давно профессор В. В. Сиповский в своей статье: „Пушкин и романтизм". Она была напечатана в академическом издании: „Пушкин и его современники" в 1916 г. Резюмируя свои литературные взгляды, Сиповский представляет ход развития литературных направлений в обычных, традиционных рамках: сначала классицизм, потом сентиментализм, романтизм, потом реализм. После того, что мною было сказано во вступительных лекциях и далее по поводу классицизма, мы не будем так противопоставлять классицизм сентиментализму и роман-

тизму. Но и самая последовательность направлений вызывает известные сомнения. Неудачна, затем, попытка Сиповского основать различие между направлениями (классицизмом, сентиментализмом, романтизмом и реализмом) на психологических принципах. Общечеловеческое — вот что такое классицизм, характерное—вот романтизм, типичное—вот реализм, говорит Сиповский. Классицизм, по его мнению, остается в сфере космополитической, общечеловеческой, он берет человека вообще и изображает его со стороны общечеловеческой, поэтому общечеловеческое—тот психологический признак, который характеризует собою классицизм. Романтизм берет все наиболее яркое, характерное, индивидуальное, поэтому характерное — типическая черта романтизма. А реализм берет все массовое, типическое, бытовое, общественное и т. д.

Схема эта подкупает своей простотой, но не трудно привести серьезные возражения против этой схемы. Общечеловёческое, например, не только не чуждо романтизму, а, наоборот, составляет одну из существенных стихий романтики. Универсализм романтического творчества—самая дорогая его особенность. То же и по отношению к массовому началу; романтика не только не чужда этого, но наоборот, стихия народная, массовая есть один из элементов романтики; народность, чувство коллективного, массового творчества чрезвычайно присуще романтике. Не буду говорить о том, что характерное мыслимо и в классическом стиле. Ошибка здесь заключается в том, что различие между направлениями базируется не на форме, а на общих, весьма расплывчатых психологических принципах.

Точно также, если мы будем твердо стоять на том, что различие между литературными направлениями должно основываться на формальных признаках, то мы легко разберемся в том недоразумении, которое так тяготит еще одного ученого, а именно, Н. О. Потапова, который недавно выпустил весьма объемистую монографию об Озерове: „Из истории русского театра. Жизнь и деятельность Озерова“. Она вышла в Одессе в 1915 г. Этот молодой ученый главу 4-ую своей книги посвящает литературным

влияниям в эпоху Озерова. Он никак не может определить, что это была за эпоха. Это была какая-то, по его буквальному выражению, неразбериха. Можно-де назвать как угодно то, что тогда было, но не классицизмом. Какой же это классицизм, когда люди говорят о русской жизни, интересуются явлениями русской действительности, на первом месте ставят вопрос о русском просвещении и т. д. а только что пишут по образцу французских и английских классиков; тут только формальная зависимость от классицизма. Смотрите, с другой стороны, как наши писатели-классики дорожат самобытностью, они вовсе не хотят слепо преклоняться перед французами и даже перед античными писателями. Какие же они классики? Наконец, рядом с классицизмом развивается сентиментализм. Один и тот же писатель пишет то так, то иначе, и совершенно нельзя говорить о каком-то русском классицизме, о каких-то литературных направлениях в эту эпоху; борьба направлений только кажущаяся: это—борьба личностей, борьба на почве местного патриотизма, например, Москвы с Петербургом и т. д.

Такого рода взгляд на характер литературного движения есть, конечно, сплошное недоразумение. Недоразумение больше всего в том, что Потанов не понял, что если наша литература усвоила известные формы классического искусства, то именно поэтому, единственно поэтому и больше ни почему она и будет классической. Если же русский писатель говорит о русской жизни, то это для решения данного вопроса безразлично. Это важно в других отношениях, указывая на самостоятельность мысли, на национальное самосознание и т. д. Содержание чисто-русское вылпвается в формы классицизма. Значит, формальный признак который Потанов считает недействительным, есть самое существенное. С усвоением классической формы вырабатывается известная теория; эту теорию отстаивают и ведут борьбу не личную только, а принципиальную. Следовательно не неразбериха господствует в эту эпоху, а чрезвычайно оживленная, интересная борьба за литературные формы и литературные принципы. В этой борьбе создается

искусство, вырабатываются литературные формы. Мы присутствуем здесь при одном из важнейших моментов, когда намечаются основы литературной эстетики.

Мы можем сказать, что в то время не только существовал русский классицизм, но что существовал он не случайно, как думает Потапов, а потому, что он был исторически необходим. Его живучесть объясняется именно тем, что он отвечал глубоким запросам нашего образованного общества, на нем лежал отпечаток художественных вкусов эпохи. Современники иначе воспринимали произведения классического искусства, чем мы; они умели оживлять схематические формы. Если мы теперь говорим о психологическом схематизме, то читатель и зритель XVIII и начала XIX века умел наполнять эти схемы конкретным, живым содержанием; читатели и зрители классического периода умели наслаждаться классицизмом, как особенной и вполне законной формой искусства. Конечно, классицизм, как таковой, умер, он имеет известные исторические границы. Если до 20-х годов классицизму приходилось бороться за свое существование под напором новых форм, в особенности сентиментализма, то с 20-х годов вырастает сильный и опасный для него соперник в лице романтики, которая создала свою, и очень возвышенную поэтику. Но тем не менее, классицизм сохраняет свое обаяние. Одной из стихий классицизма является античность, а последняя вечно жива. Всюду, и на западе и у нас, можно найти чрезвычайно внушительные факты, свидетельствующие о том, что художники и теоретики живут еще под обаянием античного искусства. Шиллер—эллинист; некоторые немецкие романтики точно также—поклонники эллинизма. В Пушкинскую эпоху, когда так заметно развиваются романтические настроения, опять-таки утонченнейшие эстеты того времени понимали красоту античного искусства, Веневитинов, например. Теоретические разсуждения этой эпохи сводятся, по большей части, к соединению древнего, прежде всего античного и нового искусства. Сентиментальный романтик Жуковский занимается переводом Гомера на закате дней, и Гоголь видит в этом огромное интересное дело, так как

очень важно было внести античный дух величавого высокого спокойствия в жизнь русскую. Значит, поскольку речь идет о классической древности в ее подлинной сущности, об эллинизме, в особенности в новой эпохе, то нет ни одного большого поэта и критика, который бы остался невосприимчивым к античности, эллинизму, как непререкаемым образцам красоты.

Если взять более узко, взять стихию классицизма в ее французском виде, то и тут окажется, что за последние годы наблюдается стремление не только научно реабилитировать классицизм, т. е. отрешиться от того предубеждения, которое у многих из нас сложилось по отношению к классицизму, как к таковому, но и воспользоваться ценными свойствами классицизма для обновления нового, современного искусства. Французы переживише период своего романтизма, в котором было так много патологического,—того романтизма, который русские критики 30-х годов называли „неистовой словесностью", чувствуют какую-то тягу к здоровому, светлому классицизму XVII—XVIII века. Луи Мегрон в книге „Романтизм и нравы", характеризуя патологические особенности французского романтизма, восклицает: „Как правы были наши почтенные классики! И какое чудо точности и верности представляет собою их психология!" Христиансен Фраккароли приглашает нас вспомнить о классическом театре и доказывает, что подчинить искусство правилам—не значит лишить его свободы, а только придать ему больше стройности и гармонии. Это же говорит и профессор Джузеппе Фраккароли. Из русских ученых нашего времени Евлахов, автор книги: „Реализм и ирреализм" точно также полагает, что многому мы можем поучиться у классиков, и античных, и французских. „С точки зрения *формы*", пишет он,—„наиболее приближающимися к идеалу созданиями творчества были, во первых, произведения древне-греческого классического искусства и, во вторых, поэзии французского классицизма XVII века". „Классическая эстетика", говорит он дальше, „есть, по преимуществу, *формальная эстетика*, и классическое искусство есть *искусство формы*,

по преимуществу, т. е., с этой точки зрения, *высший образец* художественного совершенства". „Идеалом будущего совершенного искусства было бы создание такой художественной концепции, в которой *романтическая свобода вымысла сочеталась бы с классической телеологичностью формы*, иначе говоря—в которой *субъективное, личное, психологическое и эмоциональное совершенным образом сочеталось бы с объективным, общим, логическим и рациональным, так чтобы одно как бы воплотилось в другое, подобно тому как род воплощается в виде*". Здесь будущее рисуется так, как нашим критикам 30-х годов, а именно,—это было бы создание такой художественной концепции, в которой „романтическая свобода вымысла сочеталась бы с классической телеологичностью формы". В качестве примера Евлахов приводит Оскар Уайльдовскую „Саломею", сумевшую „соединить лучшие заветы великих классиков с лучшими же заветами великих романтиков". Значит, теоретики западно-европейские и русские приглашают нас вспомнить о заветах классицизма.

Точно также в практике новейшего искусства мы видим до некоторой степени возвращение к основам классического искусства. В области теории, например, Мейерхольд, известный режиссер, бывший артист Художественного театра, в своей книге о театре 1912 г. точно также говорит о достоинстве классического театра и от слов переходит к делу, пытаясь привить у нас вместе с покойной В. Ѳ. Коммиссаржевской стилизацию в духе античного и французского классицизма (попытка воспроизвести греческие мистерии). В живописи ту же стилизацию мы находим в произведениях Добужинского, Ал. Бенуа и некоторых других. В прошлом году в одном из московских театров ставилась пьеса Ю. Э. Озаровского „Проказы вертопрашки" в стиле комедий XVIII века. Из поэтов дают нам стилизацию как в духе античного так и в духе французского классицизма XVIII века такие писатели, как Вячеслав Иванов, Кузьмин, Ауслендер и некоторые другие. Иванов стремится, по его словам, „нашу север-

ную лиру свести на эолийский звон"; с другой стороны хочет соединить стиль модерн со стилем XVIII века, со стилем Державина. Снова в его поэзии воскресают Эрос, Вакх, Гермес, Сирена, Деметра, Дионис, Хаос, Хариты, музы и т. д. С „музами" поэты вообще не расстаются. Кузмин пишет с одной стороны „Александрийские песни", а с другой—„Приключения Эме Лебефа" (в стиле XVIII века). „Золотые яблоки" Ауслендера точно также есть стилизация под XVIII век.

Все это чрезвычайно показательные факты. Можно по разному относиться к этим попыткам стилизовать искусство. Можно, как это говорили некоторые критики, видеть здесь простое гробокопательство, от которого веет запахом могилы, тлением, но не случайно же поэты так настойчиво обращаются к античному прошлому, к XVII—XVIII веку. Это не недостаток таланта, ведь они могли пользоваться формами и стилем современной эпохи или ближайших. Их влечет прошлое, очевидно потому, что здесь они чувствуют какую то красоту, которая дает эстетическое удовлетворение. Произведения старинного искусства, действительно, имеют в наших глазах особую прелесть, на них как бы почила „благодать веков", черты временные и местные исчезают. Остается только то, что в них есть вечного, общечеловеческого. Это придает им красивую законченность и какую-то абсолютность. Из глубины веков несутся к нам голоса и голоса эти родные, близкие. Формы искусства безконечно разнообразны, но искусство едино по своей сущности, потому что едина красота, которая составляет душу искусства.

ПРИЛОЖЕНІЕ.

„Эпистола о стихотворствѣ". (А. Сумарков).

О вы! которыя стремитесь на Парнасъ,
Нестройнаго гудка имѣя грубый гласъ,
Престаньте воспѣвать! пѣснь ваша непрелестна,
Когда музыка вамъ прямая неизвѣстна.
Но въ нашемъ ли одномъ народѣ только врутъ,
Когда искусства нѣтъ, или разсудокъ худъ?
Прадонъ и Шапеленъ, не токмо ли писали,
Гдѣ въ ихъ же времена стихи свои слагали
Корнелій и Расинъ, Депро и Молiеръ,
Де ла Фонтенъ, и гдѣ имъ слѣдуетъ Волтеръ.
Нельзя чтобъ тотъ себя писмомъ своимъ прославилъ,
Кто Грамматическихъ не знаетъ свойствъ ни правилъ,
И правильно письма не смысля сочинить,
Захочетъ вдругъ творцомъ и стихотворцомъ быть.
Онъ только лишь слова на риѳму прибираетъ;
Но сплетенный вздоръ стихами называетъ.
И что онъ сплететъ нескладно безъ труда,
Передо всѣми то читаетъ безъ стыда.
Стихи слагать не такъ легко, какъ многимъ мнится,
Незнающій одной и риѳмой утомится.
Не должно, чтобъ она въ плѣнъ нашу мысль брала;
Но что бы нашею невольницей была.
Не надобно за ней безъ памяти гоняться;
Она должна сама намъ въ разумѣ встрѣчаться,

И къ стати приходивъ ложиться гдѣ велятъ,
Невольныя стихи чтеца не веселятъ.
А оное не плодъ единыя охоты;
Но прилѣжанія и тяжкія работы.
Однако тщетно все; когда искусства нѣтъ;
Хотя творецъ трудясь струями потъ прольетъ,
И паче есть ли кто на Геликонъ дерзаетъ,
Противу силъ своихъ, и грамотѣ не знаетъ.
Онъ мнитъ, что онъ слѣпивъ стишокъ, себя вознесъ,
Предивной хитростью до самыхъ до небесъ.
Тотъ кто не гуливалъ плодовъ пріятныхъ садомъ,
За вишни клюкву ѣстъ, рябину виноградомъ,
И вкусъ имѣя грубъ, бездѣльныя труды
Предъ общество кладетъ за сладкія плоды.
Взойдемъ на Геликонъ, взойдемъ, увидимъ тамо
Творцовъ, которыя достойны славы прямо.
Тамъ царствуетъ Гомеръ, тамъ Сафо, Ѳеокритъ,
Эсхилъ, Анакреонъ, Софоклъ и Еврипидъ,
Менандръ, Аристофанъ, и Пиндаръ восхищенный,
Овидій сладостный, Виргилій несравненный,
Теренцій, Персій, Плавтъ, Горацій, Ювеналъ,
Лукрецій, и Луканъ, Тибуллъ, Пропорцій, Галлъ,
Малгербъ, Руссо, Кино, французовъ хоръ реченный,
Мильтонъ и Шекеспиръ хотя непросвѣщенный.
Тамъ Тассъ, и Аріостъ, тамъ Камоенсъ, и Лопъ,
Тамъ Ѳонделъ, Гинтеръ тамъ, тамъ остроумный Попъ.
Послѣдуемъ такимъ писателямъ великимъ.
А ты несмысленный вспѣваешь голосомъ дикимъ.
Все то что дерзостно невѣжа сочинитъ,
Труды ево, ему, преобращаетъ въ стыдъ.
Безъ пользы на Парнассъ слагатель смѣлый всходитъ,
Коль Аполлонъ ево на верьхъ горы не взводитъ,
Когда искусства нѣтъ, иль ты не тѣмъ рожденъ,
Не строенъ будетъ гласъ, и слогъ твой принужденъ.
А есть ли естество тебя тѣмъ одарило;
Старайся, чтобъ сей даръ искусство украсило.
Знай въ стихотворствѣ ты различіе родовъ.
И что начнешь, ищи къ тому приличныхъ словъ,

Не раздражая Музъ худымъ своимъ успѣхомъ:
Слезами Талію, а Мельпомену смѣхомъ.
Пастушка за сребро и злато на лугахъ,
Имѣетъ весь уборъ въ единыхъ лишь травахъ
Лугъ камней дорогихъ и перлъ ей не являетъ:
Она главу и грудь цвѣтами украшаетъ.
Подобно, каковы всегда на ней нарядъ,
Таковъ быть долженъ весь въ стихахъ пастушьихъ складъ
Въ нихъ гордыя слова, сложенія высоки,
Въ лугахъ подымутъ вихрь и возмутятъ потоки.
Оставь свой пышный гласъ въ Идилліяхъ своихъ,
И въ паствахъ не глуши трубой свирѣлокъ ихъ.
Панъ скроется въ лѣсахъ отъ звучной сей погоды,
И Нимфы у потокъ уйдутъ отъ страха въ воды.
Любовну ль пишешь рѣчь или пастушій споръ:
Чтобъ не былъ ни учтивъ ни грубъ ихъ разговоръ,
И не былъ бы опять придворнымъ Кавалеромъ.
Вспѣвай въ Идилліи мнѣ ясны небеса,
Зеленыя луга, кустарникъ, лѣса,
Біющія ключи, источники и рощи,
Весну, пріятный день, и тихость темной нощи.
Дай чувствовати мнѣ пастушью простоту;
И позабыть, стихи читая, суету.
Плачевной Музы гласъ быстрѣе проницаетъ,
Когда она въ любви власы свои терзаетъ,
Но весь ея восторгъ свой нѣжной украситъ,
Единымъ только тѣмъ, что сердце говоритъ,
Любовникъ въ сихъ стихахъ стенанье возвѣщаетъ,
Когда Аврорин всходъ съ любезной быть мѣшаетъ.
Или онъ воздохнувъ часы свои клянетъ,
Въ которыя въ глазахъ ево Ирисы нѣтъ.
Или жестокости Фелисы вспоминаетъ.
Или своей драгой свой пламень открываетъ.
Иль съ нею разлучась, представивъ тѣ красы,
Со вздохами твердитъ прошедшія часы.
Но хладенъ будетъ стихъ, и весь твой плачь притворство
Когда то говоритъ едино стихотворство:
Не жалокъ будетъ складъ, оставь и не трудись;

Коль хочешь то писать; такъ прежде ты влюбись
Гремящій въ одѣ звукъ, какъ вихорь слухъ пронзаетъ,
Хребетъ Рифейскихъ горъ далеко превышаетъ,
Въ ней молнія дѣлитъ на полы горизонтъ,
То верьхъ высокихъ горъ скрываетъ бурный понтъ.
Эдипъ гаданьемъ градъ отъ Сфинкса избавляетъ,
И сильный Геркулесъ злу гидру низлагаетъ.
Скамандрины брега боговъ зовутъ на брань.
Великій Александръ кладетъ на Персовъ дань,
Великій *Петръ* свой громъ съ бреговъ Балтійскихъ мещетъ
Россійскій мечь во всѣхъ концахъ вселенной блещетъ.
Творецъ такихъ стиховъ, вскидаетъ всюды взглядъ,
Взлѣтаетъ къ небесамъ, свергается во адъ,
И мчася въ быстротѣ во всѣ края вселенны,
Врата и путь вездѣ имѣетъ отворенны.
Что въ стихотворствѣ есть, всѣмъ лучшимъ стихъ крася
И гласъ Епическій до неба вознося,
Лѣтай во облакахъ, какъ въ быстромъ морѣ судно,
Не возвращаясь въ низъ, спускайся лишь разсудно.
Блюдись, чтобъ не смѣшать по правамъ Лирнымъ думъ:
Въ Епическомъ стихѣ порядочен есть шумъ.
Гласъ Лирный такъ, какъ вихрь порывами терзаетъ,
А гласъ Епическій не дерзостно взбѣгаетъ,
Колеблется не вдругъ, и ломитъ такъ какъ вѣтръ,
Бунтующъ многи дни возметъ изъ земныхъ нѣдръ.
Сей стихъ есть полнъ притворствъ, въ немъ добродѣтель смѣло
Преходитъ въ божество, пріемлетъ духъ и тѣло.
Минерва мудрость въ немъ, Діана чистота,
Любовь, то Купидонъ, Венера красота.
Гдѣ громъ и молнія, тамъ ярость возвѣщаетъ
Разгнѣванный Зевесъ, и землю устрашаетъ.
Когда встаетъ въ моряхъ волненіе и ревъ,
Не вѣтеръ то шумитъ, Нептунъ являетъ гнѣвъ.
И Ехо есть не звукъ, что гласы повторяетъ,
То, Нимфа во слезахъ Нарцисса вспоминаетъ.
Эней перенесенъ на Африканскій брегъ,

Въ страну, въ которую имѣли вѣтры бѣгъ,
Не приключеніемъ; но гнѣвная Юнона
Стремится погубить остатокъ Иліона.
Еолъ въ угодность ей Средьземный понтъ терзалъ,
И грозныя валы до облакъ возымалъ.
Онъ метилъ Парисовъ судъ за выигрышъ Венеры,
И вѣтрамъ растворилъ глубокія пещеры.
До семъ разсмотримъ мы свойство и силу драммъ,
Какъ долженъ представлять творецъ пороки намъ,
И какъ должна цвѣсти святая добродѣтель.
Посацкой, Дворянинъ, Маркизъ, Графъ, Князь, Владѣтель
Восходятъ на театръ: творецъ находитъ путь,
Смотрителей своихъ, чрезъ дѣйство умъ тронуть.
Когда захочешъ слезъ, введи меня ты въ жалость,
Для смѣху предложной представь мирскую шалость
Не представляй двухъ дѣйствъ, къ смѣшенію мнѣ думъ;
Смотритель къ одному свой устремляетъ умъ.
Ругается смотря единаго онъ страстью,
И безпокойствуетъ единаго напастью:
Аѳины и Парижъ зря Красну Царску дщерь,
Котору умерщвлялъ отецъ, какъ лютый звѣрь,
Въ стенаніи своемъ единогласны были,
И только лишь о ней потоки слезны лили.
Не тщись глаза и стихъ различіемъ прельстить,
И бытіе трехъ лѣтъ мнѣ въ три часа вмѣстить:
Старайся мнѣ въ игрѣ часы часами мѣрять;
Чтобъ я забывшися, возмогъ тебѣ повѣрить,
Что будто не игра то дѣйствіе твое;
Но самое тогда случившесь бытіе.
И не бренчи въ стихахъ пустыми мнѣ словами,
Скажи мнѣ только то, что скажутъ страсти сами.
Не здѣлай трудности и мѣстомъ мнѣ своимъ,
Что бъ мнѣ театръ твой зря имѣючи за Римъ,
Не полѣтѣть въ Москву, а изъ Москвы къ Пекину;
Всмотряся въ Римъ, я Римъ такъ скоро не покину.
Явленіями множъ желаніе творецъ,
Познать, какъ дѣйствію положишь ты конецъ.
Трагедія намъ плачъ и горесть представляетъ,

Какъ Ѳедру, напримѣръ, Венеринъ гнѣвъ терзаетъ.
Въ прекрасной описи, въ Расиновыхъ стихахъ,
Трезенскій Князь забылъ о рыцарскихъ играхъ,
Воспламененіе почувствовавъ въ крови,
И сѣмно бывъ преставъ противникомъ любови,
Предъ Арисіею стыдяся говорить,
Что онъ уже не сталъ сей гордый Ипполитъ,
Который иногда стрѣламъ любви ругался,
И самъ презрѣніемъ дѣлъ нѣжныхъ величался.
Страшатся Греки, чтобъ сынъ Андромахинъ имъ,
По возрастѣ своемъ не сталъ отцемъ своимъ.
Трепещутъ имени Гекторова народы,
Которыхъ онъ гналъ отъ стѣнъ Троянскихъ въ воды,
Какъ онъ съ побѣдою по трупамъ ихъ бѣжалъ,
И въ корабли ихъ огнь изъ рукъ своихъ металъ.
Страшатся, плодъ его стремяся погубити,
И въ отрасли весь корнь Пріамовъ истребити:
Пирръ хочетъ спасть его: защита не мала!
Но чтобъ сія вдова женой ему была.
Она въ смятеніи низвержена въ двѣ страсти,
Не знаетъ, что сказать при выборѣ напасти.
Богининъ сынъ противъ всѣхъ Грековъ востаетъ,
И Клитемнестринъ плодъ, подъ свой покровъ беретъ,
Возлюбленный ея отъ яда умираетъ:
Она, чтобъ жизнь ему на жертву принести,
Дѣвичество свое до гроба соблюсти,
Подъ защищеніе статуи прибѣгаетъ,
И образъ Августовъ слезами омываетъ:
И послѣ таковыхъ свирѣпыхъ ей судьбинъ,
Лишася брачныхъ думъ, Вестальскій емлетъ чинъ.
Мониме за любовь приносится отрава.
Алзира Франціи и Мельпомены слава.
Мерона безъ любви тронула всѣхъ серца,
Умноживъ въ славу плескъ преславнаго творца:
Творецъ ея нашелъ богатство Геликона.
Алзира наконецъ Вольтерова корона.
Таковъ въ трагедіи, Расинъ былъ, и Вольтеръ,
Таковъ въ комедіяхъ искусный Молiеръ.

Какъ славятъ напримѣръ тѣхъ Федра и Мерона,
Не менше и творецъ прославленъ Мизантрона.
Мольеровъ лицемѣръ, я чаю не падетъ,
Въ трехъ перьвыхъ дѣйствіяхъ, дотоль пребудетъ свѣтъ,
Женатый Философъ, Тщеславный, возсіяли,
И честь Детушеву въ безсмертіе вписали.
Для знающихъ людей ты игрищъ не пиши;
Смѣшить безъ разума даръ подлыя души.
Не представляй того, что мнѣ на мигъ пріятно,
Но чтобъ то дѣйствіе мнѣ долго было внятно.
Свойство комедіи, издѣвкой править нравъ.
Смѣшить и пользовать, прямой ея уставъ.
Представь бездушнова подьячева въ приказѣ,
Судью, что не поймѣтъ, что писано въ указѣ.
Представь мнѣ щоголя, кто тѣмъ вздымаетъ носъ,
Что цѣлый мыслитъ вѣкъ о красотѣ волосъ:
Который родился, какъ мнитъ онъ, для амуру;
Чтобъ гдѣ-нибудь къ себѣ склонить такую жъ дуру.
Представь латынщика на диспутѣ ево,
Который не сорветъ безъ Ерго ничево.
Представь мнѣ гордова раздута какъ лягушку,
Скупова, что готовъ въ удавку за полушку.
Представь картежника, который сняввши крестъ,
Кричитъ изъ заруки съ фигурой сидя рестъ.
И таинственныхъ Музъ! уставовъ ихъ податель!
Разборщикъ стихотворствъ, и тщательный писатель,
Который Франціи Музъ жертвенникъ открылъ,
И въ чистомъ слогѣ самъ примѣромъ ей служилъ,
Скажи мнѣ Боало, свои въ Сатирахъ правы,
Которыми въ стихахъ ты чистилъ грубы нравы!
Въ Сатирахъ должны мы, пороки охуждать,
Безумство пышное въ смѣшное превращать,
Страстямъ и дуростямъ играючи ругаться;
Чтобъ та игра могла на мысли оставаться,
И что бы въ страстныя сердца она втекла:
Сіе намъ зеркало сто разъ нужняй стекла.
Тщеславный лицемѣръ святымъ себя являетъ,
И въ мысли ближнему погибель сплетаетъ.

Льстецъ кажется, что онъ всея вселенной другъ,
И отрыгаетъ ядъ во знакъ своихъ услугъ.
Набитый ябедой прехищный душевредникъ,
Старается, чтобъ былъ у всѣхъ людей наслѣдникъ,
И что противу правъ заграбивъ получитъ,
Съ неправеднымъ судьей на части то дѣлитъ.
Богатый бѣднаго невинно угнѣтаетъ,
И совѣсть изъ судей мѣшками выгоняетъ,
Которы богатясь страхъ Божій позабывъ,
Пекутся лишь о томъ, чтобъ правый судъ сталъ кривъ.
Богатый въ ихъ судѣ не зритъ ни въ чемъ препятства:
Наука, честность, умъ, по ихъ, среда богатства.
Охотникъ до вѣстей, коль нечево сказать,
Бѣжитъ съ двора на дворъ, и мыслитъ что солгать.
Трусъ, пьянъ напившися возносится отвагой,
И за ребятами гоняется со шпагой.
Такое что нибудь представь Сатирикъ намъ.
Разсмотримъ свойство мы, и силу Епиграммъ:
Они тогда живутъ красой своей богаты,
Когда сочинены остры и узловаты:
Быть должны коротки, и сила ихъ вся въ томъ,
Чтобъ нѣчто вымолвить съ издѣвкою о комъ.
Слогъ басенъ долженъ быть шутливъ, но благороденъ,
И низкій въономъ духъ—къ простымъ словамъ пригоденъ,
Какъ то де-ла-Фонтенъ разумно показалъ,
И басеннымъ стихомъ преславенъ въ свѣтѣ сталъ;
Напестрилъ съ головы до ногъ всѣ притчи шуткой,
И сказки пѣвъ игралъ все тоюже погудкой.
Быть кажется, что стихъ по волѣ онъ вертѣлъ,
И мнится, что писавъ ни разу не вспотѣлъ.
Парнасски дѣвушки перомъ ево водили,
И въ простотѣ рѣчей искусство погрузили.
Еще есть складъ смѣшныхъ Героическихъ поемъ,
И нѣчто помянуть хочу я и о немъ:
Онъ въ подлу женщину Дидону превращаетъ,
Или намъ бурлака Енеемъ представляетъ,
Являя рыцарьми буяновъ, забіякъ,

Итакъ такихъ поэмъ шутливыхъ складъ двоякъ,
Въ одномъ богатырей ведетъ отвага въ драку,
Парисъ Ѳитидину далъ сыну перебяку,
Гекторъ не на войну идетъ, въ кулачной бой,
Не воиновъ, бойцовъ ведетъ на брань съ собой.
Зевесъ, не молнiю, не громъ съ небесъ бросаетъ,
Онъ изъ кремня огонь желѣзомъ высѣкаетъ,
Не жителей земныхъ имъ хочетъ устрашить,
На что-то хочетъ онъ лучинку засвѣтить,
Стихи владѣющи высокими дѣлами,
Въ семъ складѣ пишутся пренискими словами.
Въ другомъ такихъ поэмъ искусному творцу,
Велитъ перо давать духъ рыцарскiй борцу.
Поссорился буянъ: не подлая то ссора:
Но гонитъ Ахиллесъ прехрабраго Гектора.
Замаранный кузнецъ въ семъ складѣ есть Вулканъ,
А лужа отъ дождя, не лужа, океанъ.
Ребенка баба бьетъ: то гнѣвная Юнона
Плетень вокругъ гумна; то стѣны Илiона.
Въ семъ складѣ надобно, чтобъ Муза подала
Высокiя слова на низкiя дѣла.
Въ Епистолы творцы тѣ рѣчи избираютъ,
Какiя свойственны тому, что составляютъ:
И самая въ стихахъ сихъ главна красота,
Чтобъ былъ порядокъ въ нихъ, и въ слогѣ чистота.
Сонетъ, Рондо, Балладъ: игранье стихотворно;
Но должно въ нихъ играть разумно и проворно.
Въ Сонетѣ требуютъ, чтобъ очень чистъ былъ складъ.
Рондо бездѣлица, таковъ же и Балладъ.
Но пусть ихъ пишетъ тотъ, кому они угодны,
Хороши вымыслы и тамо благородны.
Составъ ихъ хитрая въ бездѣлкахъ суета.
Мнѣ стихотворная прiятна простота.
О пѣсняхъ нѣчто мнѣ осталося представить;
Хоть пѣснописцевъ тѣхъ никакъ нельзя исправить,
Которыя что стихъ не знаютъ, и хотятъ
Нечаянно попасть на сладкiй пѣсенъ ладъ.
Нечаянно стихи изъ разума не льются,

И мысли ясныя невѣжамъ не даются,
Коль строки съ риѳмами: стихами то зовутъ.
Стихи по правиламъ премудрыхъ Музъ плывутъ.
Слогъ пѣсенъ долженъ быть, приятенъ, простъ и ясенъ,
Витійствъ не надобно; онъ самъ собой прекрасенъ,
Чтобъ умъ въ немъ былъ сокрытъ, и говорила страсть,
Не самъ надъ нимъ большой, имѣетъ серце власть;
Не дѣлай изъ Богинь красавицѣ примѣра,
И въ страсти не вплѣтай: Прости моя Венера,
Хоть всѣхъ собрать Богинь, тебя прекрасней нѣтъ:
Скажи прощаяся: Прости теперь мой свѣтъ!
Не будетъ дня, чтобъ я не зря очей любезныхъ,
Не источалъ изъ глазъ своихъ потоковъ слезныхъ.
Мѣста свидѣтели минувшихъ сладкихъ дней,
Ихъ станутъ вображать на памяти моей.
Ужъ начали меня терзати мысли люты,
И окончалися приятныя минуты.
Прости въ послѣдній разъ, и помни какъ любилъ.
Кудряво въ горести никто не говорилъ:
Когда съ возлюбленной любовникъ растается,
Тогда Венера въ мысль ему не попадется.
Ни ударенія прямова нѣтъ въ словахъ,
Ни сопряженія малѣйшаго въ рѣчахъ.
Ни риѳмъ порядочныхъ, ни мѣры стопъ пристойной.
Нѣтъ въ пѣснѣ скаредной, при мысли недостойной,
Но что я говорю при мысли? да въ такой
Изрядной пѣсенкѣ нѣтъ мысли никакой.
Пустая рѣчь, конецъ не видѣнъ, ни начало;
Писцы въ нихъ брещутъ все, что въ разумъ ни попало,
О чудныя творцы, престаньте вздоръ сплетать!
Нѣтъ славы никакой несмысленно писать.
Во окончаніи еще напоминаю
О разности стиховъ, и рѣчи повторяю:
Коль хочешь пѣть стихи; помысли ты сперьва,
Къ чему твоя творецъ способна голова.
Не то пой, что тебѣ противу силъ угодно:
Оставь то для другихъ: пой то тебѣ, что сродно,
Когда не льститъ тебѣ всегдашній града шумъ,

И ненавидитъ твой лукавства свѣтска умъ,
Приятна жизнь въ мѣстахъ, гдѣ къ услажденью взора,
И обонянія, ликуетъ красна Флора,
Гдѣ чистыя струи по камышкамъ бѣгутъ,
И птички сладостно Аврориннъ всходъ поютъ,
Одною щедрою довольствуясь природой,
И насыщаются дражайшею свободой;
Пускай на верьхъ горы взойдетъ твоя нога,
И око кинетъ взоръ въ зеленыя луга,
На рѣки, озера, въ кустарники, въ дубровы:
Вотъ мысли тамъ тебѣ по склонности готовы.
Когда ты мягкосердъ и жалостливъ рожденъ,
И ежели притомъ любовью побѣжденъ;
Пиши Елегіи, вспѣвай любовны узы,
Плачевнымъ голосомъ, стенящей де ла Сюзы.
Когда ты рвешся зря на свѣтѣ тьму страстей;
Ступай за Боаломъ, и исправляй людей,
Смѣшныя страсти зря! представь мнѣ ихъ примѣромъ,
И представляя ихъ, ступай за Моліеромъ.
Когда имѣешь ты духъ гордый, умъ летунъ,
И вдругъ изъ мысли въ мысль стремительно бѣгунъ;
Оставь Идиллію, Елегію, Сатиру,
И Драммы для другихъ: возми гремящу Лиру,
И съ пышнымъ Пиндаромъ взлѣтай до небеси,
Иль съ Ломоносовымъ гласъ громкій вознеси:
Онъ нашихъ странъ Мальгербъ: онъ Пиндару подобенъ.
А ты Штивеліусъ лишь только врать способенъ.
Имѣя важну мысль, великолѣпный духъ:
Пронзай военною трубой вселенной слухъ:
Пой Ахиллесовъ гнѣвъ, иль двигнутъ Росской славой,
Военой Великаго *Петра* мнѣ подъ Полтавой.
Чувствительнѣй всего трагедія сердцамъ,
И таковымъ она вручается творцамъ,
Которыхъ можетъ мысль входить въ чужія страсти,
И серце чувствовать, другихъ бѣды, напасти.
Виргилій брани пѣлъ, Овидій воздыхалъ,
Горацій громкій гласъ при Лирѣ испускалъ,
Или изъ высоты сходя страстямъ ругался.

Въ которыхъ Римлянинъ безумно упражднялся,
Хоть разный взяли путь, однако посмотри,
Что сладко пѣвъ они прославились всѣ три.
Все хвально Драмма ли, Еклога или Ода:
Слагай, къ чему тебя влечетъ твоя природа:
Лишъ просвѣщеніе писатель дай уму:
Прекрасный нашъ языкъ способенъ ко всему.